

Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken

Michael Rogger

1976

Digitized by the Internet Archive
in 2026

Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Juristischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von
Michael Rogger

1976



Referent: Professor Dr. Schricker

Korreferent: Professor Dr. Fikentscher

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juli 1976

Meinem Vater

in Dankbarkeit

Inhalt

	Seite
Literaturverzeichnis	VI
Abkürzungsverzeichnis	XXII
Einleitung	1
1. Teil: Der urheberrechtliche Schutz des Theaterregisseurs	3
A. Die Sonderstellung des Regisseurs unter den Theaterkünstlern	3
I. Die geschichtliche Entwicklung der Regiekunst	3
1. Das antike Theater	3
2. Das Theater des Mittelalters	6
3. Die neuzeitliche Entwicklung des europäischen Theaters	7
4. Das Theater des 20. Jahrhunderts	12
II. Die Bedeutung des Regisseurs im Theaterleben der Gegenwart	18
1. Der Schauspielregisseur	18
2. Der Opernregisseur	26
III. Die "urheberähnliche" Arbeitsweise des Theaterregisseurs	32
B. Die bisherige urheberrechtliche Einordnung des Theaterregisseurs	37
I. Die Regelung durch das Urheberrechtsgesetz von 1965	37
II. Die Lösungsversuche in der Rechtsprechung	44
1. Die höchstrichterliche Rechtsprechung	44
2. Die Rechtsprechung der übrigen Gerichte	49
III. Der Meinungsstreit in der Literatur	55

	Seite
C. Die Werkqualität der Regieleistung	67
I. Die urheberrechtlich relevante Tätigkeit des Theaterregisseurs	67
1. Abgrenzung zur Dramaturgie	67
2. Die eigentliche Inszenierungsarbeit	71
a) Das Wesen der Regie	71
b) Der Regisseur als Mittler zwischen Autor und Schauspielers	74
c) Der Regisseur als Mittler zwischen Werk und Publikum	79
d) Die Inszenierung in der Gesamtschau	81
3. Die Bedeutung des Regiebooks	86
II. Das Regiekunstwerk als persönliche geistige Schöpfung	90
1. Die Prägung durch die Persönlichkeit des Regisseurs	90
2. Die Inszenierung als Gedankenäußerung des Regisseurs	93
3. Das Schöpferische im Regiekunstwerk	96
a) Definition des Begriffs "Schöpfung"	96
b) Das Regiekunstwerk als Ergänzung des Buchdramas	101
aa) Das Mehr im Vergleich zum Schriftwerk	102
bb) Die Eigentümlichkeit des Zusätzlichen	105
cc) Das Nebeneinander von Wiedergabe und Weiterschaffen	113
dd) Die Subsumtion unter den Schöpfungsbegriff	118
c) Die Verselbständigung des Regiekunstwerks	121
d) Die Abhängigkeit vom Buchdrama	126

	Seite
4. Voraussetzung und Umfang eines Urheberrechtsschutzes im Einzelfall	131
a) Das Erfordernis der Neuheit	131
b) Der Schutz der "werkgetreuen" Inszenierung	136
c) Der Gegenstand des Urheberrechts im konkreten Fall	143
aa) Die Abgrenzung zum Autorenwerk	143
bb) Die Gesamtheit der Ideen als Schutzobjekt	145
cc) Die Konkurrenz mit den Urheberrechten anderer Künstler	147
D. Die Verwirklichung eines Urheberrechts für den Theaterregisseur	150
I. Die Qualität des Urheberrechts	150
1. Bearbeitung des Buchdramas	150
2. Miturheberschaft mit dem Autor	153
3. Selbständiges Urheberrecht bei Annahme einer Werkverbindung	155
II. Die Anerkennung de lege lata	159
III. Die rechtlichen und rechtspolitischen Folgen einer Anerkennung	163
1. Die Einstufung der Regieverträge nach Bürgerlichem Recht	163
2. Der erweiterte Schutzzumfang gegenüber einem Leistungsschutzrecht	165
a) Veröffentlichungs- und Aufführungsrecht	165
b) Anspruch auf Namensnennung	167
c) Änderungsverbot und Bearbeitungsrecht	169

	Seite
d) Rückrufsrechte	171
e) Sonstige Unterschiede	173
3. Der Einfluß auf die Rechtsstellung anderer Künstlergruppen	178
E. Abwägung der Argumente für und gegen ein Regisseururheberrecht	180
I. Die entscheidenden Gründe für ein Urheberrecht des Regisseurs	181
1. Der Schutz vor Eingriffen in die Inszenierung	182
2. Der Schutz vor Nachahmung	186
a) Die Möglichkeit von Inszenierungsplagiaten	186
b) Das Erfordernis eines urheberrechtlichen Plagiatsschutzes	190
II. Die kulturpolitischen Bedenken gegen ein Regieurheberrecht	195
1. Kollision mit den Interessen der Autoren	195
2. Gefahr einer Monopolisierung	198
3. Hemmnis für die Nachwuchsförderung	201
4. Auswirkungen eines Beteiligungsanspruches	203
III. Der Vergleich mit dem Filmregisseur	205
F. Die Rechtslage im Ausland	211
1. DDR	213
2. Österreich	214
3. Schweiz	215
4. Frankreich	216
5. Italien	219
6. Übriges Europa	220
7. Amerika	222

	Seite
2. Teil: Das Spannungsfeld Autor - Regisseur aus urheberrechtlicher Sicht	223
I. Die Konflikte bei der Wiedergabe geschützter Werke	223
1. Textliche Änderungen durch den Regisseur	227
a) Das grundsätzliche Änderungs- verbot	227
b) Die Ausnahmen vom Änderungs- verbot	229
2. Die Verbindlichkeit von Regiean- weisungen	234
3. Sonstige Änderungen	238
II. Aufführungen ungeschützter Werke	243
III. Das Urheberrecht an den Änderungen	250
3. Teil: Die Rechtsbeziehungen des Regisseurs zur Theaterleitung	252
I. Die Rechte und Pflichten des Regisseurs bei der Einstudierung	254
1. Das Mitspracherecht bei Besetzungen	254
2. Die künstlerische Freiheit des Regis- seurs und ihre Grenzen	256
a) Bedingungen für den Abschluß eines Regievertrags	256
b) Einflußmöglichkeiten der Inten- danz bei unbedingten Regiever- trägen	258
II. Die Rechte an der Inszenierung und ihre Schranken	262
1. Die Verwertungsrechte	262
2. Die Eingriffsmöglichkeiten des Thea- terleiters in die fertige Inszenierung	265
3. Das Eigentum am Regiebuch	274
III. Das Selbstplagiat	276
Ergebnis	279

Literaturverzeichnis

I. Juristische Literatur

- Baumbach-Hefermehl Kommentar zum Wettbewerbs- und Warenzeichenrecht, Bd. 1: Wettbewerbsrecht, 11. Aufl., München 1974
- Begründung des Regierungsentwurfes des Urheberrechtsgesetzes Bundestags-Drucksache IV/270, S. 27-116, UFITA Bd. 45, S. 240-336 (1965)
- Blomeyer, Arwed Der Urheberrechtsschutz für den ausübenden Tonkünstler nach deutschem Recht, Stuttgart und Köln 1960
- Boden, Rudolf Über die Unzulänglichkeit des Leistungsschutzes der ausübenden Künstler, GRUR 1968, 537-540
- de Boor, Hans Otto Die Grundprobleme der Urheberrechtsreform, UFITA Bd. 18, S. 260-276 (1954)
- Borchard, Wilhelm Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken, Diss. Greifswald 1917
- Brückner, Gerhard Die rechtliche Stellung der Bühnenkünstler in geschichtlicher Entwicklung, Diss. Greifswald 1930
- Büchen, Robert Leistungsschutz und Urheberrecht - eine Untersuchung über Umfang und Grenzen des § 2 II LUG im Hinblick auf Tonträger, Diss. Köln 1959
- Bussmann, Kurt Änderung und Bearbeitung im Urheberrecht, Festschrift für Philipp Möhring zum 65. Geburtstag, München und Berlin 1965, S. 201-224
- Cahn-Speyer, Rudolf Die dualistische Theorie des Urheberrechtes und der nachschaffende Künstler, GRUR 1927, 795-798
- ders. Leistungsschutz oder Urheberrecht des ausübenden Künstlers? UFITA Bd. 4, S. 363-385 (1931)

- Cahn-Speyer, Rudolf Über das Schutzrecht des ausübenden Künstlers, UFITA Bd. 5, S. 342-355 (1932)
- Caselli, Eduardo Piola Die Regelung der Konflikte zwischen dem Urheberrecht und manchen benachbarten oder ähnlichen Rechten, UFITA Bd. 11, S. 1-8 und 71-82 (1938)
- Dünnwald, Rolf Zum Begriff des ausübenden Künstlers, UFITA Bd. 52, S. 49-88 (1969)
- ders. Inhalt und Grenzen des künstlerischen Leistungsschutzes, UFITA Bd. 65, S. 99-114 (1972)
- Ellinger, Werner Bruno Der Rechtsschutz der künstlerischen Darstellung, Diss. Heidelberg 1934
- Elster, Alexander Das deutsche Urheber- und Verlagsrecht, - zitiert Urheber- und Verlagsrecht -, Berlin und Leipzig 1923
- ders. Urheber- und Erfinder-, Warenzeichen- und Wettbewerbsrecht, - zitiert Urheber- und Erfinderrecht -, 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1928
- ders. Gibt es ein Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers? GRUR 1927, 42-50
- ders. Formgebung und Ausdrucksmittel in ihrer Bedeutung für das Recht des Urhebers, UFITA Bd. 2, S. 595-615 (1929)
- ders. Formgebung und Ausdrucksmittel II, UFITA Bd. 3, S. 371-391 (1930)
- ders. Das Leistungsschutzrecht des ausübenden Künstlers, UFITA Bd. 3, S. 574-581 (1930)
- Elster, Alexander und Dienstag, Paul Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artisten-Rechts, Berlin 1932
- Englische Urheberrechtsreform Auszugsweise Übersetzung aus dem Bericht des englischen Urheberrechtsausschusses von 1951, GRUR 1954, 477-493
- v. Erffa, Freiin Einiges zum Recht des ausübenden Musikers, GRUR 1952, 334-339

- Erlanger, Fritz Miturheberrecht an Schrift-, Ton- und Bildwerken, - zitiert Miturheberrecht - , Diss. Tübingen 1927
- ders. Der Unternehmer als Urheber und Erfinder, GRUR 1930, 391-397
- v. Fischer, K. Ist die Interpretation eines Musikwerkes als schöpferische Leistung zu betrachten? Schw. Mitt. 1960, 123-149
- v. Foerster, Peter Das Urheberrecht des Theaterregisseurs, Heft 43 der Schriftenreihe der UFITA, Berlin 1973
- Freiesleben Rechtsschutz der Regiekunst, GRUR 1916, 112-117
- Friedemann, Hellmut Grundfragen des Filmrechts, UFITA Bd. 1, S. 530-563 (1928)
- Fromm, Friedrich Karl Das Recht des Regisseurs und der Schutz seiner künstlerischen Leistung, GRUR 1962, 561-566
- Fromm, Friedrich Karl
und Nordemann, Wilhelm Urheberrecht, Kommentar, 3. Aufl., Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1973
- v. Gamm, Otto-Friedrich Frhr. Urheberrechtsgesetz, Kommentar, München 1968
- Gerstenberg, Ekkehard Der "Bestseller-Paragraph" in der Praxis, GRUR 1974, 591-593
- Gnekow, Horst Das Recht des Regisseurs, Diss. Göttingen 1940
- Goldbaum, Wenzel Urheberrecht und Urhebervertragsrecht, - zitiert Urheberrecht - , 3. Aufl., Baden-Baden 1961
- ders. Schöpfung oder Leistung? Abwehr und Angriff, Berlin und Frankfurt (Main) 1957
- Gorn, Erich Der Begriff der Bearbeitung im Urheberrecht, Diss. Köln 1935
- Grohmann, Hans Das Recht des Urhebers, Entstellungen und Änderungen seines Werkes zu verhindern, Diss. Erlangen 1971

Grussendorf, Fritz	Der heutige Stand des Rechtes der Bühnengehörigen, Diss. Erlangen 1926
Haensel, Carl	Leistungsschutz oder Normalvertrag, Hamburg 1954
Hamann, Andreas und Lenz, Helmut	Das Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949, 3. Aufl., Neuwied und Berlin 1970
Hartmann, Nicolai	Ästhetik, Berlin 1953
Hauffe, Hans Günter	Der Künstler und sein Recht, München 1956
Heinzmann, Kurt	Deutsches Theaterrecht, München 1905
Heymann, Ernst	Der ewige Schutz der Geisteswerke gegen Entstellung, DJZ 1928, Sp. 278-281
Hilber, J.B.	Werk und Wiedergabe - die Ansicht eines Musikers über die Tätigkeit von Komponist und Interpret, Schw. Mitt. 1960, 150-155
Hirsch Ballin, Ernst D.	Verwandte Schutzrechte, UFITA Bd. 18, S. 310-328 (1954)
ders.	Gewisse, sogenannten an das Urheberrecht grenzende Rechte, UFITA Bd. 25, S. 257-278 (1958)
ders.	Zum sog. Leistungsschutz des Interpreten, UFITA Bd. 35, S. 48-63 (1961)
ders.	Anmerkung zur Entscheidung der Cour de Paris vom 1. 4. 1963, Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 11-16
ders.	Anmerkung zur Entscheidung der Cour d'Appel Brüssel vom 29. 9. 1965, Schulze, Ausl. Belg. 5, S. 13-15
ders.	Anmerkung zur Entscheidung der Cour d'Appel Brüssel vom 12. 11. 1969, Schulze, Ausl. Belg. 8, S. 13-14
Hoffmann, Willy	Das Urheberrecht des nachschaffenden Künstlers, GRUR 1927, 69-72

- Hoffmann, Willy Kritische Bemerkungen zum Entwurfe des ägyptischen Urheberrechtsgesetzes, UFITA Bd. 2, S. 516-522 (1929)
- ders. Besprechung der Abhandlung von Lyon, GRUR 1930, 1213-1214
- Hubmann, Heinrich Urheber- und Verlagsrecht, 3. Aufl., München 1974
- ders. Das Recht des schöpferischen Geistes, Berlin 1954
- ders. Der Schutz des ausübenden Künstlers nach geltendem Recht, - zitiert Schutz des ausübenden Künstlers -, Bd. 9 der Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e.V., Berlin und Frankfurt (Main) 1959
- Internationales Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen vom 26. Oktober 1961 (Rom-Abkommen) GRUR Int. 1962, 501-504 = UFITA Bd. 37, S. 73-104 (1962)
- Jöstlein, Hans Unruhige Kunst aus urheberrechtlicher Sicht, UFITA Bd. 56, S. 111-116 (1970)
- Kaemmel, E. Das geltende Urheber- und Verlagsrecht der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig 1956
- Kaminstein, Abraham L. Bericht des Generalberichterstatters über die diplomatische Konferenz über den internationalen Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen vom 10. - 26. Oktober 1961 in Rom, Dokument des Bundesministeriums für Justiz der Republik Österreich Nr. 17.357-4/70, Anlage zu Beilage D
- Kisch, Mizzi Der Rechtsschutz der Schauspielerleistung bei Prominenten, Diss. Köln 1930

- Kleine, Heinz Der Leistungsschutz der ausübenden Künstler, der Tonträgerhersteller und der Sendeunternehmen, JZ 1961, 354-360
- ders. Anmerkung zum Beschluß des OLG Koblenz vom 14. 7. 1967, Schulze, OLGZ 93, S. 8-10
- Klemperer, Paul Besprechung der Abhandlungen von Reiners und Koch, JW 1928, 1188
- Knap, Karel Neue Grundsätze des Urheberrechtsschutzes in der Sowjet-Union, UFITA Bd. 37, S. 290-300 (1962)
- Koch, Claus-Dietrich Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs, Berlin 1927
- Kohler, Josef Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz, - zitiert Lit. und art. Kunstwerk -, Mannheim 1892
- ders. Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht, - zitiert Urheberrecht -, Stuttgart 1907
- Konda, Winfried Der Schutz der beim Rundfunk tätigen ausübenden Künstler de lege lata und de lege ferenda, Diss. Köln 1959
- Kopsch, Julius Urheber, Interpret, Verwerter und Publikum, UFITA Bd. 20, S. 283-295 (1955)
- Kröger, Jürgen Idee und Ideenformung im Schutze des literarischen und künstlerischen Urheberrechts, Diss. Hamburg 1950
- Krüger-Nieland, Gerda Die Rechtsstellung des Bühnenregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht, UFITA Bd. 64, S. 129-144 (1972)
- Kulzer, Theodor Das Dienstrecht der Bühnenmitglieder, Mannheim 1931
- Kummer, Max Das urheberrechtlich schützbares Werk, Bern 1968
- Lehnerdt, Irmgard Das Theaterrecht des nationalsozialistischen Staates, Diss. Kiel 1939

Leibholz, G. und Rinck, H. J.	Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, 4. Aufl., Köln 1971
Leinveber, Gerhard	Urheberrechtlicher Denkmalschutz, GRUR 1962, 75-77
ders.	Urheberrechtlicher Denkmalschutz, ja oder nein? GRUR 1964, 364-369
ders.	Urheberrechtsschutz des Regisseurs, GRUR 1971, 149-150
Lewenton, Michael	Der Schutz der ausübenden Künstler in Film und Fernsehen, Diss. München 1966
Lichtenstein, Walter	Das Urheberrecht, insbesondere das Schallplattenurheberrecht des wiedergebenden Künstlers, Diss. Frankfurt (Main) 1934
Lilia, Elisabeth	Urheberrechte an der Regie, Diss. Leipzig 1914
Lion, E.	Das Recht des wiedergebenden Künstlers, GRUR 1927, 296-300
Litten, Heinz Wolfgang	Die Änderung des Bühnenwerkes durch die Aufführung - Eine theaterrechtliche Studie, Diss. Königsberg 1927
Löhlein, Roland	Der Schutz des Kunstwerks vor Entstellung, Diss. München 1929
Luby, Stephan	Schutz der Rechte ausübender Künstler nach tschechoslowakischem Recht, UFITA Bd. 55, S. 105-128 (1970)
Lyon, Emil	Das Recht des Bühnenregisseurs, Diss. Breslau 1930
Marwitz, Bruno	Erweiterung oder Beschränkung des Kreises der urheberrechtlich Geschützten, GRUR 1926, 573-577
ders.	Künstlerschutz, UFITA Bd. 3, S. 299-309 (1930)
ders.	Schutz des ausübenden Künstlers, UFITA Bd. 5, S. 507-512 (1932)

Marwitz, Bruno und Möhring, Philipp	Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, Berlin 1929
Maunz, Theodor, Dürig, Günther und Herzog, Roman	Grundgesetz, Stand: Dezember 1973
Mentha, Bénigne	Einige Gedanken zur Rechtslage der ausübenden Künstler, UFITA Bd. 39, S. 134-143 (1963)
Mittelstädt	Schutz der Vortragskunst, GRUR 1909, 34-37
Möhring, Philipp	Die internationale Regelung des Rechts der ausübenden Künstler und anderer sogenannter Nachbarrechte - Zur Frage ihrer Notwendig- keit, - zitiert Nachbarrechte - , Bd. 6 der Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e.V., Berlin und Frankfurt (Main) 1958
Möhring, Philipp und Nicolini, Käte	Urheberrechtsgesetz, Berlin und Frankfurt (Main) 1970
Möhring, Philipp, Schulze, Erich, Ulmer, Eugen und Zweigert, Konrad	Quellen des Urheberrechts, Gesetzestexte aller Länder mit deutschen Übersetzungen, systematischen Einführungen und tabellari- schen Übersichten, Texte der multilateralen Abkommen, Stand: 30.9.1973
Möller, Johann Michael	Der urheberrechtliche Aufführungsbegriff, Diss. Berlin 1937
Moll, Theodor	Der Quasi-urheberrechtliche Leistungsschutz, - zitiert Leistungsschutz - , Diss. Basel 1948
ders.	Leistung, Schutzbedürfnis und Recht des aus- übenden Künstlers, Schw. Mitt. 1952, 71-91
Müller, Georg	Goethes urheberrechtliche Gedanken, UFITA Bd. 12, S. 1-38 (1939)
Neumann-Duesberg, Horst	Probleme des Theaterarbeitsrechts, UFITA Bd. 39, S. 236-245 (1963)
Nipperdey, Hans Carl	Der Leistungsschutz des ausübenden Künstlers, Bd. 10 der Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e.V., Berlin und Frankfurt (Main) 1959

- Nordemann, Wilhelm Das Recht der Bearbeitung gemeinfreier Werke,
GRUR 1964, 117-121
- ders. Kann der Theaterregisseur Urheber sein?
Film u. R. 1970, 73-78
- Oehmke, Helmut Studien zum künstlerischen Urheberrecht, Diss.
Greifswald 1920
- Oettinger, Klaus Vom Sachverstand der Kunstsachverständigen,
JZ 1974, 285-287
- v. Olenhusen, Götz Besprechung der Abhandlung von v. Foerster,
Film u. R. 1974, 547
- Opet, Otto Deutsches Theaterrecht, Berlin 1897
- ders. Beiträge zum Aufführungsrecht, Separat-Abdruck
aus dem Archiv für die civilistische Praxis,
ohne Bd. - und Jahresangabe, S. 151-294
- ders. Der Bühnengagementsvertrag, Separat-Ab-
druck aus dem Archiv für die civilistische Praxis,
ohne Bd. - und Jahresangabe, S. 155-222
- ders. Anmerkung zum Urteil des Reichsgerichts vom
16.6.1923, JW 1924, 1719-1720
- Ott, Gerhard Das Urheberrecht des Theater- und Filmregis-
sieurs, Diss. München 1956
- Overath, Johannes Urheber und Interpret in der Musik, Bd. 11 der
Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft
für Urheberrecht e.V., Berlin und Frankfurt
(Main) 1959
- Palandt, Otto Bürgerliches Gesetzbuch, 33. Aufl., München
1974
- Papaconstantinou, Helena Schutz des ausübenden Künstlers, Heft 17 der
Schriftenreihe der UFITA, Baden-Baden 1960
- Peter, Wilhelm Das österreichische Urheberrecht samt den
Bestimmungen über die Verwertungsgesell-
schaften und die zwischenstaatlichen Urheber-
rechtsverhältnisse Österreichs, - zitiert Kom-
mentar zum ÖURG - , Wien 1954

- | | |
|--------------------------------|---|
| Peter, Wilhelm | Das allgemeine Persönlichkeitsrecht und das "droit moral" des Urhebers und des Leistungsschutzberechtigten in den Beziehungen zum Film, UFITA Bd. 36, S. 257-356 (1962) |
| Pinner, H. L.
(Herausgeber) | World Copyright, an encyclopedia, Vol. IV 1958 |
| de Pirro, Nicola | Das Recht des ausübenden Künstlers, UFITA Bd. 15, S. 157-168 (1942) |
| Porstendorfer, Walter | Urheberrechte an Inszenierungen, Diss. Leipzig 1933 |
| Püschel, Heinz | Urheberrecht der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1969 |
| v. Rauscher auf Weeg, H. H. | Das Aufführungsrecht der Interpreten und Schallplattenhersteller nach geltendem deutschen Recht, Stuttgart und Köln 1960 |
| Reichardt, Ernst | Zur Stellung des Filmregisseurs im Urheberrecht, UFITA Bd. 60, S. 147-159 (1971) |
| Reiners, Fritz | Das Bühnenwerk und sein urheberrechtlicher Schutz, Diss. Göttingen 1927 |
| Riezler, Erwin | Besprechung der Abhandlung von Koch, UFITA Bd. 1, S. 340-344 (1928) |
| Rintelen, Max | Urheber- und Urhebervertragsrecht nach österreichischem, deutschem und schweizerischem Recht, Wien 1958 |
| Roeber, Georg | Der Film und die Probleme des künstlerischen Leistungsschutzes, UFITA Bd. 36, S. 127-175 (1962) |
| Röber, Horst | Der Leistungsschutz des ausübenden Künstlers, Diss. Leipzig 1935 |
| Runge, Kurt | Urheber- und Verlagsrecht, Bonn - Hannover - Stuttgart 1948 |
| ders. | Urheberrechts- oder Leistungsschutz ? (unter besonderer Berücksichtigung des Gruppenwerks), GRUR 1959, 75-80 |

- | | |
|--------------------------|--|
| Runge, Kurt | Schutz der ausübenden Künstler, UFITA Bd. 35, S. 159-186 (1961) |
| Samson, Benvenuto | Urheberrecht, Pullach b. München 1973 |
| ders. | Die Grenzen des Quasi-Urheberrechts der ausübenden Künstler nach § 2 LUG, GRUR 1960, 174-178 |
| de Sanctis, Valerio | Die "Benachbarten Rechte", UFITA Bd. 20, S. 22-38 (1955) |
| Schmieder, Hans-Heinrich | Das Recht des Werkmittlers, Heft 25 der Schriftenreihe der UFITA, Baden-Baden 1963 |
| ders. | Wann endet das Schutzrecht des ausübenden Künstlers nach dem neuen Urheberrechtsgesetz? Film u. R. 1968, 315-317 |
| ders. | Geistige Schöpfung als Auswahl und Bekenntnis, UFITA Bd. 52, S. 107-114 (1969) |
| ders. | Zur Rechtsstellung des Bühnenregisseurs, UFITA Bd. 63, S. 133-149 (1972) |
| Schramm, Carl | Die schöpferische Leistung, Berlin - Köln 1957 |
| Schroeter, Kurt | Die Sittenwidrigkeit bei der Benutzung fremder Gedanken im Wettbewerb, GRUR 1949, 228-236 |
| Schultze, Friedrich | Rechtsbeziehungen zwischen Autor und Regisseur, Film u. R. 1972, 250-260 |
| Schulze, Erich | Urhebervertragsrecht, 1. Aufl., Baden-Baden 1960; 2. Aufl., Berlin 1974 |
| Smoschewer, Fritz | Zur Frage des Urnehberschutzes der wiedergehenden Künstler, GRUR 1927, 50-54 |
| Spaič, Vojislav | Der internationale Schutz ausübender Künstler, UFITA Bd. 35, S. 26-48 (1961) |
| Süss, Theodor | Das Recht der ausübenden Künstler, der Schallplattenhersteller und des Rundfunks, Bd. 11 der Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e.V., Berlin und Frankfurt (Main) 1959 |

- | | |
|--|--|
| Telser, Liselotte | Das Urheberrecht des Regisseurs, Diss. München 1948 |
| Troller, Alois | Immaterialgüterrecht Bd. I, 2. Aufl., Basel und Stuttgart 1968 |
| ders. | Jurisprudenz auf dem Holzwege, Bd. 13 der Schriftenreihe der Internationalen Gesellschaft für Urheberrecht e.V., Berlin und Frankfurt (Main) 1959 |
| ders. | Das Recht des Dirigenten und Solisten an der Interpretation des Musikwerkes, Schw. Mitt. 1955, 137-165 |
| ders. | Le droits prétendument "voisins", L'artiste exécutant 1956, 21-22 und 29-35 |
| Ulmer, Eugen | Urheber- und Verlagsrecht, 2. Aufl., Berlin - Göttingen - Heidelberg 1960 |
| ders. | Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften in internationaler und rechtsvergleichender Sicht, - zitiert Rechtsschutz -, München und Berlin 1957 |
| ders. | Das Rom-Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen, GRUR Int. 1961, 569-594 |
| Voigtländer, Robert,
Elster, Alexander und
Kleine, Heinz | Die Gesetze, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst sowie an Werken der bildenden Kunst und der Photographie, neubearbeitet von Heinz Kleine, 4. Aufl., Berlin 1952 |
| Voigtländer, Robert und
Fuchs, Theodor | Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und das Verlagsrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, 2. Aufl., Leipzig 1914 |
| Walter, Michel M. | Zur Revision des österreichischen Urheberrechts, GRUR Int. 1974, 429-435 |
| Weisstanner, Margot | Urheberrechtliche Probleme Neuer Musik, Heft 14 der Urheberrechtlichen Abhandlungen des Max-Planck-Instituts für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht, München 1974 |

Wipf, Rudolf	Die Stellung des Filmregisseurs im Urheberrecht, Bd. 4 der Schriftenreihe der Schweizerischen Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmrecht, Diss. Zürich 1966
Wippermann, Gert	Der Schutz der Leistung des ausübenden Künstlers nach geltendem und künftigem Recht, Diss. Köln 1959
Würtz, Wolfgang	Das Recht des ausübenden Künstlers, Diss. Göttingen 1950
Zschokke, Andres	Der Werkbegriff im Urheberrecht - Versuch zur Erfassung, Umschreibung und Abgrenzung eines besonderen urheberrechtlichen Werkbegriffs, Zürich 1966

Zeitschriften und Entscheidungssammlungen

Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire (Frankreich)

Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht (UFITA)

Deutsche Juristenzeitung (DJZ)

Film und Recht (Film u. R.)

Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen, Amtliche Sammlung (RGZ)

Entscheidungen des Schweizerischen Bundesgerichts, Amtliche Sammlung (BGE)

Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Inlandsteil (GRUR)

Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Internationaler Teil (GRUR Int.)

Il diritto di autore (Italien)

Interauteurs (Frankreich)

Juris-Classeur Périodique (Le Semaine Juridique) (Frankreich)

Juristenzeitung (JZ)

Juristische Wochenschrift (JW)

L'artiste exécutant - Le fabricant de phonogrammes - Le radiodiffuseur,
Beilage zu Droit d'Auteur (1956, 1957) (L'artiste exécutant) (Frankreich)

Musik und Dichtung, Organ für die Rechte der Urheber in aller Welt, Zeit-
schrift für das geistige Eigentum, Berlin 1954/1955

Österreichische Juristenzeitung (ÖJZ)

Recueil Dalloz, Teil Jurisprudence (Frankreich)

Revue internationale du droit d'auteur (Frankreich)

Rivista di diritto industriale (Italien)

Schulze, Rechtsprechung zum Urheberrecht (Schulze)

Schweizerische Mitteilungen über gewerblichen Rechtsschutz und Urheber-
recht (Schw. Mitt.)

II. Nichtjuristische Literatur

- | | |
|---|--|
| Berthold, Margot | Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968 |
| Braun, Hanns | Die Münchner Kammerspiele, in: Die Münchner Theater, Herausgeber: Freunde des Nationaltheaters e.V., München 1957 |
| Emmel, Felix | rororo-Schauspielführer, 1968 |
| Feiler, Max Christian | Kleine Geschichte des bayerischen Hof- und Staatsschauspiels, in: Die Münchner Theater, Herausgeber: Freunde des Nationaltheaters e.V., München 1957 |
| Freunde des Nationaltheaters e.V. (Herausgeber) | Die Münchner Theater, München 1957 |
| Gemoll, Wilhelm | Griechisch-Deutsches Schul- und Hauptwörterbuch, 7. Aufl., München - Wien 1959 |

- | | |
|---|--|
| Gründgens, Gustaf | Werk und Aufführung, in: Das deutsche Theater der Gegenwart, Festgabe der Stadt Stuttgart für den Deutschen Bühnenverein, S. 25-36 |
| Hagemann, Carl | Regie - Die Kunst der szenischen Darstellung, 5. Aufl., Berlin und Leipzig 1918 |
| Löffler, Peter | Regie, in: Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich 1966, S. 325-330 |
| Melchinger, Ulrich | Zur Geschichte der Regie, in: Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich 1966, S. 331-340 |
| zur Nedden, Otto C.A. und Ruppel, Karl H. (Herausgeber) | Reclams Schauspielführer, 7. Aufl., Stuttgart 1960 |
| Neugass, Fritz | Triumph der Fälscher, Weltkunst 1973, 2141 und 2228-2229 sowie 1974, 69 |
| Peterich, Eckart | Griechenland, Olten und Freiburg im Breisgau 1956 |
| Pfitzner, Hans | Werk und Wiedergabe, 2. Aufl. mit einem Nachwort von Walter Abendroth, Tutzing 1969 |
| ders. | Der Schutz des künstlerischen Schaffens, Musik und Dichtung 1955, Nr. 6, S. 9-10 |
| Reinhardt, Gottfried | Der Liebhaber - Erinnerungen seines Sohnes an Max Reinhardt, München - Zürich 1973 |
| Renner, Hans | Reclams Konzertführer, 5. Aufl., Stuttgart 1959 |
| Rennert, Günther | Opernarbeit - Inszenierungen 1963-1973, München 1974 |
| Schumann, Karl | Striche - eine Ermessensfrage, Opernwelt, Heft 8/1965, S. 25-26 |
| Wagner, Wieland | Überlieferung und Neugestaltung, Festspiele Bayreuth - München, S. 23-27 |
| Werktreue und Interpretation | Diskussion mit Walter Felsenstein, Götz Friedrich und anderen, Opernwelt Heft 2/1965, S. 19-25 |

v. Westermann, Gerhart	Knaurs Opernführer, München und Zürich 1952
Wilhelm, Kurt	Fernsehen - Abenteuer im Neuland, Köln 1965
Winds, Adolf	Geschichte der Regie, Berlin und Leipzig 1925
Würtz, Anton (Herausgeber)	Reclams Operettenführer, 8. Aufl., Stuttgart 1959

Zeitungen und Zeitschriften

Abendzeitung München (AZ)

DER SPIEGEL, Das deutsche Nachrichtenmagazin im Spiegel-Verlag
Hamburg

Die Deutsche Bühne, Theatermagazin des Deutschen Bühnenvereins

DIE ZEIT, Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Handel und Kultur

Festspiele Bayreuth - München, Sonderausgabe der illustrierten bayerischen Monatsschrift Bayerland, 1955 (?)

Hauszeitung der Bayerischen Staatsoper München (hz)

Münchner Merkur (MM)

Opernwelt, Deutsche Opernzeitschrift im Erhard Friedrich Verlag, Velber

Süddeutsche Zeitung (SZ)

Theater heute, Deutsche Theaterzeitschrift im Erhard Friedrich Verlag,
Velber

Weltkunst, Illustrierte Zeitschrift für Kunst der Kunst und Technik Verlags-GmbH, München

Abkürzungsverzeichnis

a. A.	anderer Ansicht
a. a. O.	am angegebenen Ort
ABGB	Österreichisches Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch vom 1. 6. 1811
Abs.	Absatz
a. E.	am Ende
Amtl. Begr.	Begründung des Regierungsentwurfes des Urheberrechtsgesetzes
Anh.	Anhang
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
Az.	Aktenzeichen
AZ	Abendzeitung München
Bd.	Band
BGB	Bürgerliches Gesetzbuch vom 18. 8. 1896
BGBI	Bundesgesetzblatt
BGE	Entscheidungen des Schweizerischen Bundesgerichts, Amtliche Sammlung
BGH	Bundesgerichtshof
Buchst.	Buchstabe
bzw.	beziehungsweise
ders.	derselbe
d. h.	das heißt
Diss.	Dissertation
DJZ	Deutsche Juristenzeitung
Einf.	Einführung
f.	folgende
ff.	fortfolgende
Film u. R.	Film und Recht (Zeitschrift)
FN	Fußnote
GG	Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. 5. 1949

GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, In- landsteil (Zeitschrift)
GRUR Int.	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Inter- nationaler Teil (Zeitschrift)
h. M.	herrschende Meinung
hz	Hauszeitung der Bayerischen Staatsoper München
Jg.	Jahrgang
JW	Juristische Wochenschrift
JZ	Juristenzeitung
LAG	Landesarbeitsgericht
L' artiste exécutant	L' artiste exécutant - La fabricant de phonogram- mes - Le radiodiffuseur (Zeitschrift) (Frankreich)
LG	Landgericht
LUG	Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. 6. 1901
MM	Münchener Merkur
Nr.	Nummer
NV	Normalvertrag zwischen dem Deutschen Bühnen- verein und der Genossenschaft Deutscher Bühnen- Angehörigen vom 1. 5. 1924
ÖJZ	Österreichische Juristenzeitung
öURG	Österreichisches Bundesgesetz über das Urheber- recht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte vom 9. 4. 1936
OLG	Oberlandesgericht
Rd. -Nr.	Rand-Nummer
RGZ	Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen, Amtliche Sammlung
Rom-Abkommen	Internationales Abkommen über den Schutz der aus- übenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen vom 26. 10. 1961
S.	Seite
Schulze	Schulze, Rechtsprechung zum Urheberrecht (Ent- scheidungssammlung)
Schw. Mitt.	Schweizerische Mitteilungen über gewerblichen Rechts- schutz und Urheberrecht

schwURG	Schweizerisches Bundesgesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst vom 7.12.1922
Sp.	Spalte
SZ	Süddeutsche Zeitung
u. a.	unter anderem
UFITA	Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht
UrhG	Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte vom 9.9.1965
UWG	Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb vom 7.6.1909
v. Chr.	vor Christi Geburt
vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen
ZPO	Zivilprozeßordnung vom 30.1.1877

Einleitung

In Fachkreisen wird das Theater der Gegenwart häufig als das "Theater der Regisseure" bezeichnet¹⁾. Betrachtet man die Stellung, die der Regisseur heute unter den Theaterkünstlern einnimmt, und die Publizität, die Regieleistungen in unserer Zeit - vor allem durch Pressebesprechungen - häufig erhalten, so fühlt man sich tatsächlich daran erinnert, daß das lateinische Wort "regere", von dem sich der Begriff "Regisseur" letztlich ableitet, nicht nur für "lenken" und "leiten" steht, sondern mehr noch für "beherrschen". Denn in den letzten Jahrzehnten konnte sich der Regisseur immer mehr zum Beherrscher der Theaterlandschaft entwickeln. Dies gilt nicht nur für das Schauspiel mit seiner traditionellen Betonung der darstellerischen Komponente, sondern fast in gleichem Maße für das Musiktheater, das bislang vor allem durch die Persönlichkeit der Dirigenten geprägt wurde. Bezeichnend ist insoweit die Einführung eines acht Semester umfassenden Studiengangs "Musiktheater-Regie" an der Hamburger Universität, nach dessen erfolgreichem Abschluß der Titel "Diplom-Regisseur" verliehen wird²⁾. Ein eigenes Institut für Schauspiel-Regie hat inzwischen in der DDR seine Arbeit aufgenommen³⁾.

Mit der wachsenden Wertschätzung der Regiekunst gewinnen zwangsläufig auch die in diesem Zusammenhang auftretenden juristischen Probleme an Wichtigkeit. Den Fragen des Urheberrechts, mit denen sich die folgende Untersuchung befassen soll, kommt zwar sicherlich nicht dieselbe praktische Relevanz zu wie etwa arbeitsrechtlichen Problemen, doch sind sie für den Regisseur - wie für alle Künstler - jedenfalls von erheblicher ideeller Bedeutung. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach dem urheberrechtlichen Schutz der Regieleistung, auf die dementsprechend im folgenden auch das Hauptaugenmerk zu richten sein

1) Vgl. Berthold, S. 488 ff.

2) Vgl. AZ vom 18.8.1973, S. 6.

3) Vgl. SZ Nr. 94 vom 24.4.1975, S. 16.

wird. Auf die hierbei gewonnenen Erkenntnisse aufbauend soll dann noch zu den Rechtsproblemen im Verhältnis zwischen Regisseur und Autor einerseits, und zwischen Regisseur und Intendanz andererseits Stellung genommen werden. Da die Rechtsbeziehungen zur Theaterleitung überwiegend von den Vertragsnormen bestimmt werden, müssen auch einige rein bürgerlich-rechtliche Lösungen, obwohl nicht unmittelbar zum Thema gehörig, angesprochen werden, soll die Darstellung im letzten Teil nicht fragmentarisch bleiben.

1. Teil: Der urheberrechtliche Schutz des Theaterregisseurs

A. Die Sonderstellung des Regisseurs unter den Theaterkünstlern

I. Die geschichtliche Entwicklung der Regiekunst

Die Vorrangstellung des Regisseurs im Bühnenleben ist noch relativ neu. Bis zu Beginn unseres Jahrhunderts waren es die Dichter und Schauspieler, die in der mehr als zweieinhalbtausend-jährigen europäischen Theatergeschichte mit wechselndem Primat im Vordergrund standen.

1. Das antike Theater

Als Geburtsstätte des europäischen Theaters gilt das antike Griechenland. Dort hatten die Schauspielaufführungen, die ihren Ursprung in Chorliedern und Tänzen zu Ehren des Gottes Dionysos fanden¹⁾, stets religiösen Charakter²⁾. In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr., angeblich im Jahre 534, soll mit dem aus dem Dionysosdorf Ikaria stammenden Thespis der erste Einzelsänger aufgetreten sein³⁾. Er wird noch heute als Begründer der Schauspielkunst verehrt. In der Folgezeit entwickelte sich ein Berufsschauspielerstand, der sich einer vom gesamten Volk entgegengebrachten Hochachtung erfreuen konnte⁴⁾, wie sie - abgesehen von der "Vergötterung" einzelner Publikumsliebhaber - später nie wieder festgestellt werden konnte. Symptomatisch für die damalige soziale Stellung der Schauspieler waren die staatliche Unterstützung eigener Genossenschaften sowie zahlreiche rechtliche Privilegien wie die Befreiung von Kriegsdienst und Steuerpflicht⁵⁾.

1) zur Nedden-Ruppel, S. 7.

2) Brückner, S. 14.

3) Peterich, S. 118.

4) Brückner, S. 21.

5) Brückner, S. 16 ff.

Seine Hochblüte erlebte das griechische Theater zwischen den Jahren 472⁶⁾ und 405 v. Chr.⁷⁾, als neben den bedeutendsten Tragödiendichtern Aischylos, Sophokles und Euripides, deren Einfluß sich das europäische Schauspiel bis in die Gegenwart hinein nie ganz entziehen konnte, mit Aristophanes auch der erste Komödienschreiber des Abendlandes wirkte. Die wichtigsten Werke dieser Epoche nehmen noch in unseren Tagen einen zwar nicht führenden, aber doch dauerhaften Platz im Repertoire ein⁸⁾ und haben darüber hinaus zu allen Zeiten gerade die erfolgreichsten Dramatiker zu Nachdichtungen angeregt⁹⁾.

Die Vorbereitung einer Aufführung besorgte im klassischen Griechenland der Dichter selbst¹⁰⁾, ohne daß diese Tätigkeit mit der des Regisseurs unserer Tage gleichgesetzt werden könnte. Da dem grundsätzlich mit Maske und auf Kothurnen¹¹⁾ auftretenden Schauspieler ein Streben nach individueller Ge-

6) Erste Aufführung der Aischylos-Tragödie "Die Perser" in Athen.

7) Uraufführung der Aristophanes-Komödie "Die Frösche" ebendort.

8) In der Spielzeit 1970/71 sahen beispielsweise an den bundesdeutschen, österreichischen und schweizerischen Bühnen insgesamt 17 446 Zuschauer die 23 Aufführungen der "Lysistrata" des Aristophanes, während die Komödie "Die Vögel" des gleichen Dichters bei 16 995 Besuchern sogar auf 38 Aufführungen kam. Bei den 22 Aufführungen der "Orestie" von Aischylos wurden fast 5 500, bei den zusammen 27 Aufführungen der Sophokles-Tragödien "Antigonaë" und "König Ödipus" knapp 11 000 Besucher gezählt. Lediglich von den Werken des Euripides wurde keines in der Originalfassung gezeigt, dafür erlebten fast 33 000 Zuschauer die Bearbeitungen seiner "Troerinnen" durch Sartre und Werfel (vgl. Die Deutsche Bühne Heft 12/1971, S. 26 ff.).

9) So sind allein 8 Dramatisierungen des Antigonaë-Stoffes bekannt, beginnend bei Sophokles (etwa 441 v. Chr.) über Racine (1664) bis zu Anouilh (1942) und Brecht (1948) (vgl. "Antigonaë", herausgegeben von Joachim Schöndorff, München - Wien 1966). Daneben wären noch die Vertonungen der Cocteau-Bearbeitung durch Arthur Honegger (1927) sowie der Holderlin-Dichtung durch Carl Orff (1949) zu erwähnen.

10) Winds, S. 25; Melchinger, S. 331.

11) Erhöhte Schuhe, welche die Figur "ansehnlich" machen sollten (vgl. Winds, S. 16).

staltung fremd blieb, war eine Koordinierung von Einzelinterpretationen nicht notwendig. Damit konnte sich der Dichter bei den Proben darauf beschränken, den äußeren Ablauf der Aufführung im Rahmen der begrenzten Möglichkeiten festzulegen und vor allem auf einen verständlichen Vortrag hinzuwirken, wobei auf Stimmnuancierungen weitgehend verzichtet wurde¹²⁾. Dementsprechend ist für Winds der attische Regisseur¹³⁾ vornehmlich ein Sprach- und Vortragsmeister¹⁴⁾.

Mitunter soll sich vor allem Aristophanes bei der Einrichtung seiner Komödien eines sogenannten Chorodidaskalos bedient haben¹⁵⁾, dem die Einübung des aus Laien zusammengesetzten Chores anvertraut wurde¹⁶⁾. Seine Funktion kann wohl mit der des Chorleiters, wie wir ihn bei Gesangschören nach wie vor kennen, keinesfalls aber mit der des umfassend verantwortlichen Regisseurs verglichen werden¹⁷⁾.

Das Theater der Römer baute zwar zunächst ganz auf der griechischen Tradition auf, mußte dann aber, um mit den populären Zirkusspielen überhaupt noch konkurrieren zu können, dem Unterhaltungsbedürfnis des breiten Volkes immer weiter entgegenkommen und verflachte schließlich zu derber Possenspielerei¹⁸⁾. Der Stegreifspieler wurde geboren und sollte für lange Zeit die Szene beherrschen¹⁹⁾. Ein Theater, das nicht mehr auf die Aussagekraft des Dichters, sondern ganz auf die Improvisationsgabe des Mimen²⁰⁾ setzte, bedurfte natürlich noch weniger eines Spielleiters als das griechische Theater.

12) Koch, S. 15.

13) Der Begriff "Regisseur" wird ansonsten im Zusammenhang mit dem griechischen Theater überwiegend gemieden.

14) S. 23.

15) Samson, Urheberrecht, S. 197 f.

16) Vgl. Gemoll, S. 806.

17) So aber anscheinend Samson, a. a. O.

18) Brückner, S. 31; zur Nedden-Ruppel, S. 9 f.

19) zur Nedden-Ruppel, S. 10.

20) Mimos wurde der Schauspieler bereits von den Griechen genannt.

2. Das Theater des Mittelalters

Nach dem Untergang des Römerreiches fristete das Theater über Jahrhunderte hinweg ein Schattendasein, wobei es im wesentlichen durch umherziehende Gauklertruppen mehr schlecht als recht weitergeführt wurde. Auf keinem anderen Gebiet kam die Tradition des klassischen Altertums zu so vollständigem Stillstand wie auf dem der dramatischen Dichtkunst²¹⁾.

Erst im späten Mittelalter verzeichnete die Schauspielkunst einen - ausschließlich von Laiengruppen getragenen²²⁾ - erneuten Aufschwung, wobei neben dem ursprünglich von der Kirche geleiteten christlichen Theater mit seinen Weihnachts-, Oster- und Passionsspielen vor allem die Meistersingerbühnen zu nennen sind. Ihr bedeutendster Repräsentant, der im 16. Jahrhundert lebende Nürnberger Schuhmacher Hans Sachs, hat seine oft recht derben Schwänke und Fastnachtsspiele selbst einstudiert, ließ dabei aber, wohl auch in Anbetracht des fehlenden schauspielerischen Ausdrucksvermögens seiner Mitspieler, alle Feinheiten einer modernen Regie vermissen²³⁾.

21) Winds, S. 32.

22) Brückner, S. 36.

23) Winds, S. 38.

3. Die neuzeitliche Entwicklung des europäischen Theaters

Die Wiege des neuzeitlichen Theaters steht in Italien, wo angeblich von Bramante, dem Baumeister des Petersdoms in Rom, die Perspektivbühne entwickelt wurde²⁴⁾. Damit konnten erstmals Dekorationen mit Tiefenwirkung eingesetzt werden, während zu gleicher Zeit die Werke Shakespeares in England und Lope de Vegas in Spanien noch auf einer primitiven Plattform mit nur den nötigsten Hilfsmitteln dargeboten wurden²⁵⁾. Um die perspektivische Wirkung der mit großem Pomp ausgestatteten Bühnenbilder nicht zu zerstören, mußten sich die Schauspieler allerdings auf Aktionen im Vordergrund beschränken. Die solchermaßen begrenzten Bewegungsmöglichkeiten führten zwangsläufig zum berüchtigten "An-der-Rampe-Deklamieren", wie es noch vor nicht allzu langer Zeit besonders bei Opernaufführungen häufig zu beobachten war.

Als Kontrast zu diesen starren, auf die Fürstenhöfe beschränkten Prunkaufführungen, bei denen die Betonung mehr auf dem Schauen als auf dem Spielen lag, schuf sich das italienische Volk mit der Commedia dell'arte sein eigenes Theater²⁶⁾. Die römischen Possenspiele erlebten ihre Wiedergeburt, eine neue Epoche der Improvisation begann. Auch in Deutschland, wo der Theaterbetrieb weitgehend von den mit Zoten durchsetzten, blutrünstigen Schauerstücken englischer Wandertruppen beherrscht wurde²⁷⁾, dominierte das Provisorium. Melchinger²⁸⁾ beklagt die damalige Selbstherrlichkeit des komödiantischen Berufsstands, die auch die dichterische Vorlage ihren Absichten unterwarf, mit den Worten: "Leeres und selbstgefälliges Virtuosen-tum regierte den Theateralltag".

24) Winds, S. 43.

25) zur Nedden-Ruppel, S. 13.

26) Emmel, S. 113.

27) Brückner, S. 41.

28) S. 331.

Diesen Auswüchsen konnte erst wirksam begegnet werden, als unter dem Mäzenatentum der Fürsten die Zeit der Hoftheater anbrach und die Schauspieler allmählich seßhaft wurden²⁹⁾. Dabei sollen keineswegs die Verdienste der "Neuberin" geschmälert werden, die nicht nur zusammen mit dem Philosophen Gottsched die derben Hanswurstiaden von der Bühne verbannte, sondern auch in ihrer eigenen Truppe, mit der sie im zweiten Quartal des 18. Jahrhunderts Deutschland bereiste, ein Ensemblespiel wenigstens in Ansätzen zu verwirklichen vermochte. Der Text war bei ihr vorgeschrieben und ließ keinen Raum für Stegreifeinlagen³⁰⁾. Dazu bildete sich dank der jahrelangen kontinuierlichen Zusammenarbeit unter den Darstellern ein gemeinsamer Grundton von selbst heraus³¹⁾. Kann auch von einer Regieführung nach heutigen Vorstellungen bei Caroline Neuber, wie die Neuberin eigentlich hieß, noch nicht die Rede sein³²⁾, so hat sie doch immerhin ein Beispiel dafür gesetzt, daß der Tourneebetrieb nicht unbedingt zu erheblichen Qualitätseinbußen führen muß.

Seit jeher ist heftig umstritten, wer als erster Regisseur in unserem Sinne zu gelten habe. Goethe³³⁾ wird ebenso häufig genannt wie Herzog Georg II. von Meiningen³⁴⁾. Daneben fällt noch für den Bereich des Musiktheaters der Name Richard Wagner³⁵⁾, und schließlich verweist Hagemann³⁶⁾ auf Heinrich Laube und Franz Dingelstedt.

29) Oehmke, S. 28; Melchinger, S. 331.

30) Brückner, S. 47.

31) Winds, S. 62.

32) Winds, a. a. O.

33) Winds, S. 65; Gnekow, S. 8; wohl auch Lilia, S. 4.

34) Koch, S. 16; Oehmke, S. 28; Melchinger, S. 331.

35) Oehmke, S. 28.

36) S. 73.

Fest steht jedenfalls, daß Lessing in seiner "Hamburgischen Dramaturgie", dem ersten programmatisch theoretischen Werk über die dramatische Kunst in Deutschland³⁷⁾, den Regisseur noch nicht erwähnte³⁸⁾. Von Goethe gingen dann zweifellos wesentliche Impulse aus, als er während seiner zwanzigjährigen Leitung des Weimarer Hoftheaters eine durchgreifende Änderung des üblichen Bühnenbetriebs bewirkte³⁹⁾. Was bei der Neuberin noch das zwangsläufige Ergebnis einer langjährigen Teamarbeit war, suchte er durch seine Autorität zu erreichen: Die Unterordnung der Einzelleistung um der Einheitlichkeit willen⁴⁰⁾. Zugleich zeigten sich hier aber auch die Grenzen Goethes als Spielleiter. Mit der durch pedantisch verfolgten Unterdrückung jeglicher schauspielerischen Individualität⁴¹⁾ erzwungenen Geschlossenheit kann eine Aufführung zwar Bewunderung ernten, eine rückhaltlose Begeisterung, ein "Mitfiebern" des Zuschauers vermag sie jedoch nur in den seltensten Fällen auszulösen. Als Regisseur war Goethe eben doch noch zu sehr Handwerker.

Etwas fortschrittlicher zeigte sich bereits der Dichter Karl Immermann, der kurz nach Goethes Tod, von 1834 bis 1838, die Leitung des Düsseldorfer Theaters übernahm. Seiner Meinung nach sei der Satz von der "künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen" zwar nicht ganz zu verneinen, dürfe aber doch nur eine beschränkte Anwendung finden⁴²⁾.

Eine neue Entwicklung in der Aufführungspraxis vor allem klassischer Werke wurde gegen Ende des letzten Jahrhunderts am Meininger Hoftheater eingeleitet. Unter Führung des kunstsinnigen Herzogs Georg II. wurden die Einstudierungen mit einer Akribie vorgenommen, wie sie vordem nie zu beobachten war. Erstmals erhielt die Vorbereitung das ihr zukommende Gewicht,

37) Emmel, S. 122.

38) Hagemann, S. 72.

39) Lilia, S. 4.

40) Winds, S. 66.

41) Winds, a. a. O.

42) Winds, S. 78.

wurde ein Stück, wie es heute üblich ist, wochenlang geprobt⁴³⁾, wurden bei Bedarf sogar Wiederholungsproben abgehalten⁴⁴⁾. Die größte Genauigkeit auch im kleinsten Detail wurde zum Prinzip erhoben⁴⁵⁾, in der Massenregie wurde eine Individualisierung angestrebt, selbst eine stumme Rolle sollte lebendig werden⁴⁶⁾. Das besondere Augenmerk galt allerdings der Ausstattung, wobei keine Mittel gescheut wurden, um bei Kostümen und Dekorationen eine größtmögliche historische "Echtheit" zu erreichen⁴⁷⁾.

Viele Jahre blieb der aufwendige Meininger Aufführungsstil für Klassikeraufführungen maßgebend. So anerkennenswert nach den Jahrzehnten des "Schlendrians" die aufgebrachte Sorgfalt auch war, so darf andererseits aber auch nicht verkannt werden, daß der übertriebene Historismus und die Überbetonung des äußeren Rahmens dem Meininger Theater einen allzu musealen Charakter gaben⁴⁸⁾. So ist den Meiningern mehr eine Reinigung der Theaterszene als eine Fortentwicklung zu verdanken.

In Wien hatte zu dieser Zeit Heinrich Laube einen umgekehrten Weg beschritten. Sein Hauptziel war eine psychologisch differenzierte, aber doch natürliche Sprechweise⁴⁹⁾. Die gestelzte Bühnensprache des Klassizismus⁵⁰⁾ wurde durch die Alltagssprache ersetzt. Um das Publikum nicht von der

43) Noch die Uraufführung von Schillers "Don Carlos" wurde mit einer Lese- und zwei Bühnenproben erarbeitet, und Grillparzer bezeugte, daß am Wiener Burgtheater drei Proben für ein anspruchsvolles Stück als ausreichend galten (vgl. Feiler, S. 12).

44) Winds, S. 88.

45) Melchinger, S. 334.

46) Winds, S. 86.

47) Lilla, S. 9.

48) Ähnlich Litten, S. 10.

49) Hagemann, S. 73.

50) Hagemann (S. 74) nennt sie den "Weimarer Singsang des Goethe-Theaters".

Dichtung abzulenken, blieben die Requisiten auf ein Minimum begrenzt. Bei seinem Kampf gegen die "Tapeziererregie"⁵¹⁾ vergaß Laube allerdings, daß ein "Schau"spiel auch etwas zum Schauen bieten sollte. Auf seiner weitgehend leeren Bühne wurde daraus mehr ein "Hör"spiel⁵²⁾.

Franz Dingelstedt, einer der Nachfolger Laubes am Wiener Burgtheater, soll der Erfinder der "künstlerischen Stimmung" gewesen sein⁵³⁾. Ihm wird aber nur von Hagemann eine überragende Stellung in der Theatergeschichte zugesprochen.

Richard Wagner schließlich strebte ein Musikdrama an, in dem sich alle Künste zu einer höheren Einheit verbinden sollten⁵⁴⁾. In diesem Gesamtkunstwerk tritt die Dichtung gleichberechtigt neben die Musik, wird das Bühnenbild, bisher in der Oper nicht viel mehr als Staffage, zu einem für das Verstehen des Werks mitentscheidenden Faktor. Anstelle einer Ansammlung von Gesangsnummern, bei der die Handlung lediglich "Aufhänger" ist, finden wir eine dramatisch durchgehende Vertonung des Geschehens auf der Bühne, wobei Wort und Ton einander bedingen. Damit schuf Wagner gewiß die Grundlage einer modernen Opernregie, wie Hagemann⁵⁵⁾ feststellt, aber weniger dadurch, daß er häufig als Regisseur seiner eigenen Werke auftrat, als durch sein Wirken als Dichterkomponist im allgemeinen und seine umfangreichen, detaillierten Texterläuterungen.

51) Winds, S. 83.

52) Hagemann, S. 74.

53) Hagemann, a. a. O.

54) v. Westermann, S. 184.

55) S. 77.

4. Das Theater des 20. Jahrhunderts

Unbestreitbar sind die Meriten, die sich die eben genannten Künstler bei ihrer Suche nach einer Realisierung erworben haben, die dem dichterischen Werk - frei von allen spekulativen Momenten - wirklich gerecht werden sollte. Jedoch war ihnen allen gemeinsam, daß sie sich noch ganz als Erfüllungsgehilfen des Dichters verstanden, denen es nicht zustand, einen eigenen künstlerischen Beitrag in die Aufführung einzubringen⁵⁶⁾. Hatte man einen bestimmten Aufführungsstil entwickelt, so wurde er mehr oder minder ein für allemal für sämtliche Werke beibehalten. Vor allem gab es noch immer nicht den selbständigen Beruf eines Regisseurs. Seine Aufgaben wurden entweder vom meist mehr organisatorisch begabten Theaterdirektor oder von einem Schauspieler, mitunter aber auch vom Dichter selbst mitübernommen.

Ein grundlegender Wandel vollzog sich erst zu Beginn unseres Jahrhunderts und ist besonders mit dem Namen Max Reinhardt verbunden. Bei ihm wurde erstmals die Dichtung nicht vorgetragen, sondern "dem Spieltrieb und der Phantasie des echten Theaterkünstlers nutzbar gemacht"⁵⁷⁾. Seine von der "Lust am reinen Spiel"⁵⁸⁾ gezeichneten Inszenierungen zeigten ein entscheidendes Mehr gegenüber dem Buch⁵⁹⁾, nicht wie bisher nur Wiedergabe, sondern auch Deutung. Dabei gab sich Reinhardt nie mit dem Erreichten zufrieden, erkannte vielmehr als erster, daß kein Ergebnis auf dem Gebiet der Interpretation so vollkommen sein kann, als daß es nicht bereits nach kurzer Zeit wieder in Frage zu stellen wäre. Beständig auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln⁶⁰⁾ beschritt er unkonventionelle Wege. Um das

56) So ausdrücklich Georg von Meiningen (vgl. Gnekow, S. 11).

57) Litten, S. 11.

58) Melchinger, S. 335.

59) Gnekow, S. 16.

60) Winds, S. 107.

antike Drama dem neuzeitlichen Menschen nahe zu bringen, ließ er beispielsweise im Zirkus spielen. Neu war auch sein Verständnis vom Wesen der Schauspielkunst: "Nicht Verstellung - Enthüllung ist Aufgabe des Schauspielers"⁶¹⁾. Mit Max Reinhardt nahm die Regiekunst jedenfalls als eigene Kunstgattung ihren Anfang. Als Geburtsjahr mag das Jahr 1905 gelten, das ihm mit seiner legendären "Sommernachtstraum"-Inszenierung in Berlin den entscheidenden Durchbruch brachte. Sohn Gottfried Reinhardt⁶²⁾ erinnert sich: "Der Star des Abends ist zum ersten Mal in der Theatergeschichte der Regisseur."

Bis zu seiner Emigration im Jahre 1933 war der mit anscheinend unerschöpflicher Phantasie ausgestattete Reinhardt, dem nachgesagt wurde, er könne sogar den Kalender inszenieren⁶³⁾, die herausragende Figur der deutschen Theaterszene. Doch er beherrschte sie nicht lange allein, denn in seinem Gefolge traten allerorts begabte, teils auch begnadete Regisseure ins Rampenlicht, um ihre höchstpersönlichen und oft umwälzenden Vorstellungen zu realisieren. Die Regie hatte sich als selbständige Disziplin im Kunstleben unwiderruflich durchgesetzt, und dem sich damit befassenden Berufsstand werden seither allgemeine Achtung und Publizität zuteil, wobei diese Entwicklung durchaus international zu verstehen ist. Es seien hier nur einige Namen erwähnt: Der dem Naturalismus verschworene Russe Konstantin Stanislawski und sein Landsmann Alexander Tairow, der den Urquell des Theaters in der Pantomime sah und seine Schauspieler auch tanzen, turnen und jonglieren ließ⁶⁴⁾; Jean-Louis Barrault, der mit seinem ungebrochenen Tatendrang seit über 30 Jahren das französische Theater prägt; die Italiener Franco Zeffirelli und Giorgio Strehler sowie die Eng-

61) Melchinger, S. 335.

62) S. 30.

63) Braun, S. 10.

64) Melchinger, S. 337.

Länder Peter Brook und Peter Hall, die neben vielen anderen alle in der jüngeren Vergangenheit über die Landesgrenzen hinweg Beachtung fanden.

In Deutschland wurde das illusionistische Theater Reinhardts durch den Expressionismus abgelöst. Ziel der neuen Theaterform war es, die Scheinwelt auf der Bühne zu zerstören. Dies geschah beispielsweise durch Auftritte der Schauspieler aus dem Zuschauerraum, aber auch durch Verzicht auf die herkömmliche Ausstattung. Stattdessen begnügte man sich mit Treppen, Würfeln und Segmenten⁶⁵⁾. Der führende Vertreter dieser neuen Stilrichtung war Leopold Jessner, der vor allem dadurch Aufsehen erregte, daß er ohne Bühnenbild auf einer den ganzen Raum ausfüllenden Treppe agieren ließ. Seine Konzeption konnte Jessner mit einem einzigen Satz hinreichend erläutern: "Aller Ausdruck will heute befreit sein, vom Beiwerk, von Nebensächlichkeiten, von Formalität und Uniform"⁶⁶⁾.

Neben Jessner ist aus dieser Epoche vorrangig Erwin Piscator zu nennen, der im Theater insbesondere ein politisches Kampfmittel für die Ziele des Proletariats sah. Zahlreiche weitere Regisseure gingen aus der Schule des Expressionismus hervor, kaum einer konnte sich seinem Einfluß ganz entziehen. Mit Jürgen Fehling, Heinz Hilpert, Fritz Kortner, Erich Engel und Gustaf Gründgens seien nur einige der heute noch klangvollen Namen erwähnt⁶⁷⁾. Eine Fortentwicklung der expressionistischen Stilrichtung kann im "Verfremdungstheater" der frühen fünfziger Jahre gesehen werden. Ausgangspunkt dieser neuen Bewegung, die das kritische Bewußtsein des Publikums wecken sollte, waren die Modellinszenierungen Bert Brechts mit dem "Berliner Ensemble" in Ost-Berlin.

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte endlich auch die Opernregie, die sich

65) Melchinger, S. 336.

66) Vgl. Winds, S. 135.

67) Vgl. Melchinger, S. 338.

bis dahin unter dem Übergewicht der musikalischen Interpretation meist im Dekorativen erschöpfte, eine stürmische Entwicklung verzeichnen. Mit einer radikalen "Entrümpelung" der Werke Richard Wagners schuf der Enkel Wieland Wagner den richtungsweisenden "Neu-Bayreuther Inszenierungsstil". Gegenpol zu dem symbolüberfrachteten Bayreuth-Stil war das realistische Musiktheater Walter Felsensteins, mit dem der Intendant der Ost-Berliner "Komischen Oper" gegen den musikalischen Selbstzweck und für einen logischen und glaubhaften Ablauf des Theaterabends kämpfte⁶⁸⁾. Bezeichnend für die wachsende Bedeutung der Opernregie ist nicht zuletzt die Tatsache, daß sich erfolgreiche Schauspiel- und selbst Filmregisseure immer häufiger zu ihr hingezogen fühlen⁶⁹⁾.

In den letzten Jahren hat - und das gilt für Schauspielbühne und Oper gleichermaßen - die Zahl der Regisseure überwogen, die sich nicht einem einheitlichen Stil verpflichtet fühlen. Sie gehen ihre Inszenierungsaufgabe nicht nach einem bestimmten Schema an, sondern erarbeiten für jedes Werk eine eigene, ihm entsprechende Wiedergabeform. Bei solcher Vielfalt tritt naturgemäß der Aussagegehalt des Bühnenwerks wieder stärker in den Vordergrund. Für das Stück wird ein geeigneter Rahmen gesucht, nicht in den vorgegebenen Rahmen ein Stück eingepaßt. Niemand wird dem großen Opernregisseur Günther Rennert stilistische Wankelmütigkeit vorwerfen, wenn er heute eine Rossini-Oper in seiner mit *Commedia dell'arte*-Anklängen durchsetzten, verspielten, ja fast überspielten Version kennenlernt, um morgen eine erschütternd-realistische Wiedergabe von Janáček's "Jenufa" durch den gleichen Künstler zu erleben.

Eine weitere, im Ergebnis überwiegend positive Entwicklung war in der jüngsten Vergangenheit international zu beobachten: Die Wiederbelebung

68) Melchinger, S. 340.

69) z. B. Boleslaw Barlog, Rudolf Noelte, August Everding, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Giorgio Strehler.

des Ensemble-Geistes. Die Auswüchse des überhandnehmenden Gastier-Betriebs der Bühnenstars mußten auf die Dauer ein Bedürfnis nach Kontinuität auslösen. Wie zu Zeiten der Neuberin spricht man wieder von einer "Truppe", etwa wenn man Peter Halls "Royal Stratford Company" meint. Durch die Geschlossenheit ihrer Aufführungen wußte dieses Team ebenso zu faszinieren wie das "Piccolo Teatro di Milano" Giorgio Strehlers oder das "Berliner Ensemble" und die "Komische Oper" in Ost-Berlin.

Daß gerade bei dem auf Dauer ausschließlich einem bestimmten Unternehmen zugehörigen Schauspieler der Wunsch nach Einflußnahme wächst, kann zu Zeiten, da allorts Mitbestimmungsfragen diskutiert werden, nicht verwundern. Die Folge sind - wie bei einer Wiedergabe des "Urfaust" am Frankfurter Schauspielhaus⁷⁰⁾ - vereinzelte Experimente mit regisseurlosen Aufführungen, bei denen die Schauspieler selbst in Gruppenarbeit die Inszenierung besorgen. Auch an der durch Peter Stein, dem begabtesten deutschen Nachwuchsregisseur revolutionierten "Schaubühne am Halleschen Ufer" in West-Berlin sind die Kompetenzen des Regisseurs stark eingeschränkt. Bei manchen Produktionen bleibt ihm, wenn auf einen Regisseur nicht überhaupt verzichtet und einer der Schauspieler zum "Probenleiter" bestimmt wird⁷¹⁾, als primus inter pares nicht viel mehr als die Aufgabe des Koordinierens. Im übrigen ist jeder Schauspieler sein eigener Regisseur. Das interessanteste Theaterkollektiv wirkt aber gegenwärtig noch in Frankreich, wo das Pariser "théâtre du soleil" unter der Leitung von Ariane Mnouchkine seit 1969 mit großem Erfolg ausschließlich kollektiv erarbeitete Stücke spielt⁷²⁾.

Steht dem allgewaltigen, alleinverantwortlichen Regisseur eine Götterdämmerung bevor? Jedentalls scheint seine erst vor gut einem halben Jahrhun-

70) Vgl. SZ Nr. 283 vom 7.12.1974, S. 12.

71) Vgl. DIE ZEIT Nr. 13 vom 21.3.1975, S. 22.

72) Vgl. SZ Nr. 162 vom 18.7.1975, S. 16.

dert erworbene Vormachtstellung, die sich mitunter auch zu einer richtigen Diktatur mit beklagenswerten Begleiterscheinungen, wie erzwungenen Umbesetzungen, Nervenzusammenbrüchen und fristlosen Entlassungen⁷³⁾ auswächst, nicht mehr ganz ungefährdet zu sein. Die Kollektiv-Regie ist zwar noch die Ausnahme, aber keine Utopie mehr.

73) Einen zweifelhaften Ruf hatte sich in dieser Beziehung allen voran Fritz Kortner erworben.

II. Die Bedeutung des Regisseurs im Theaterleben der Gegenwart

1. Der Schauspielregisseur

Ungeachtet der eben angesprochenen Möglichkeit einer "Tendenzwende" in fernerer Zukunft ist der Regisseur im Moment doch noch relativ unbestritten die dominierende Person im Theaterleben und wird es wohl auch für geraume Zeit bleiben. Die Einschätzung Arnold Schönbergs, wonach die Regisseure für die "neuen Beherrscher der Theaterkunst" zu halten sind⁷⁴⁾, hat noch nichts von ihrer Richtigkeit eingebüßt. Sein Wort gilt besonders in einer Zeit, die wie unsere so erschreckend arm an spielenswerten neuen Stücken ist. Die großen Dramatiker aus der Mitte unseres Jahrhunderts sind entweder wie Max Frisch völlig verstummt, oder sie versuchen wie Dürrenmatt und Anouilh mühsam an vergangene Erfolge anzuknüpfen, ohne den allzu hoch gesteckten Erwartungen ihrer einstigen Bewunderer gerecht werden zu können. Auch aus dem bislang auf dem Gebiet des Schauspiels so fruchtbaren Amerika sind nur noch selten echte Bereicherungen für den Spielplan zu melden, denn die jeweils neuen Stücke von Tennessee Williams, Arthur Miller und Edward Albee finden schon seit einigen Jahren immer geringeren Widerhall. Sicherlich geben in allen Kulturländern talentierte Nachwuchsdramatiker mit erstaunlicher Regelmäßigkeit zu großen Hoffnungen Anlaß, doch ebenso regelmäßig muß schon nach kurzer Zeit in ihrer künstlerischen Entwicklung eine ernüchternde Stagnation festgestellt werden⁷⁵⁾. Es scheint so, als wären sie nach den überraschenden Achtungserfolgen ihrer Erstlingswerke von einer Art Erfolgszwang gehemmt⁷⁶⁾. So erwarten

74) Vgl. Nachwort von Walter Abendroth zu Pfitzners "Werk und Wiedergabe", S. 366.

75) Für viele seien hier nur Peter Weiss und John Osborne genannt, die nie an ihre erfolgreichen Dramen "Marat", bzw. "Blick zurück im Zorn" anknüpfen konnten.

76) Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Otto F. Beer für die sogenannte

die Theaterleiter seit Jahren nichts sehnlicher als endlich einmal wieder ein international durchschlagendes Erfolgsstück, wie es "Die zwölf Geschworenen", "Die Physiker" oder "Warten auf Godot" waren. Über das Fehlen solcher "Kassenschlager" vermag auch die Beständigkeit, mit der ein Franz Xaver Kroetz oder ein Thomas Bernhard wenigstens stets diskussionswürdige Werke produzieren, nur schwerlich hinwegzuträsten.

Gelingt es also immer seltener den Autoren, mit ihren neuen Stücken die Theaterszene zu erschüttern, so fühlen sich dafür um so häufiger die Regisseure dazu herausgefordert, durch neue Darstellungsvarianten die Kunstform Theater lebendig zu erhalten. Deshalb ist es nur naheliegend, wenn man in unserer Zeit vom "Regietheater" spricht, mag manchem altgedienten Theatermann wie etwa Leopold Lindtberg dieser Begriff auch zu modisch gefärbt sein⁷⁷⁾. Die gegenteilige Auffassung von Karl-Heinz Stroux⁷⁸⁾, wonach sich derjenige überschätze, der von Regietheater spreche, kann nicht so recht überzeugen, spricht aus ihr doch mehr die Bescheidenheit des Interviewten als die richtige Einschätzung der Realitäten.

Mitursächlich für die Entwicklung zu einem nachhaltiger von den Regie-Taten geprägten Theater ist sicherlich die wachsende Konkurrenz mit dem Medium Fernsehen. Da sich keine Bühne einen auch nur annähernd ähnlichen Personalaufwand wie die splendablen Rundfunkanstalten leisten kann, mußten andere Wege gefunden werden, um die Attraktivität des lebendigen Theaters zu erhalten. Während das Fernsehen weitgehend auf die Ausstrahlungskraft ihrer meist populären und entsprechend hochdotierten Darsteller baut, kann die Mehrzahl der Bühnen den Mangel an zugkräftigen Schauspielern nur durch eine geschlossene Ensembleleistung kompensieren. Vor

"Grazer Gruppe" junger österreichischer Dramatiker, die mit ihren Dialektstücken eine Art Neoverismus kreiert haben, wenn er feststellt, daß man bei ihren führenden Vertretern Harald Sommer, Wolfgang Bauer und Peter Turrini erlebt hat, "wie auf kräftige und aufsehenerregende Erstlingswerke dramatisch schwache Produkte auf dem Fuß folgten" (vgl. SZ Nr. 230 vom 5.10.1973, S. 49).

77) Vgl. hz vom Oktober 1972.

78) In der ZDF-Sendung "Aspekte" vom 6.6.1972.

allem aber versucht man den bis zu gewissem Grade schon übersättigten, bequem und zugleich anspruchsvoll gewordenen Kulturkonsumenten durch neuartige Aufführungskonzeptionen fern aller Tradition vom Fernsehschirm wegzulocken. Wenn in jüngster Zeit der bedrohliche Besucherschwund gestoppt werden konnte, so ist das nicht zuletzt ein Verdienst der Regisseure, die durch unkonventionelle, teils gewagte, zugegebenermaßen mitunter auch abwegige Interpretationslösungen neue Akzente gesetzt haben.

Bereits im Jahre 1905, also zum Zeitpunkt von Reinhardts erster "Sommer-nachtstraum"-Inszenierung, hat Kurt Heinzmann, ein kulturbegeristeter "vgl. Staatsanwalt", in seinem "Deutschen Theaterrecht" den Regisseur als den wesentlichsten Faktor für das Gelingen jeder Aufführung bezeichnet⁷⁹⁾, obwohl sein Beitrag damals für den Zuschauer noch kaum erkennbar war. Auf seine individuell geschaffene Arbeit ist nämlich das Gesamtergebnis, der künstlerische Höhengrad der Darbietung zurückzuführen, wie es schon wenig später Freiesleben⁸⁰⁾ ausgedrückt hat. Die Aufführung wird durch die Persönlichkeit des Regisseurs geprägt, sie spiegelt seine Individualität wider und verdankt ihm so ihre Eigenart⁸¹⁾. Da der Regisseur die künstlerische Alleinverantwortung für die Inszenierung trägt, entscheidet vornehmlich seine Leistung über das Gelingen jeder Produktion. Während eine brillante Regie über die Schwächen eines Stückes hinwegführen kann, wird auch das gelungenste Werk bei unserem kritischen Publikum nicht ankommen, wenn der Regisseur versagt⁸²⁾. Nicht einmal Standardwerke der Theater-

79) S. 14.

80) In GRUR 1916, 112.

81) Ähnlich Porstendorfer, S. 7.

82) Unterstrichen wird dies immer dann, wenn zu gleicher Zeit an verschiedenen Bühnen dasselbe Stück mit unterschiedlichem Erfolg ur-, bzw. erstaufgeführt wird. So gelang Luc Bondy mit Edward Bonds "Die See" der aufregendste Theaterabend eines ganzen Jahres in München, während Claus Peymann am gleichen Tag in Frankfurt (Main) an diesem Stück gescheitert ist (vgl. SZ Nr. 279 vom 3.12.1973, S. 16).

literatur sind davor gefeit, durch eine verfehlte Regie ihre ganze Aussagekraft einzubüßen, und zahlreiche sind die Beispiele, da sich die Empörung des Publikums hierüber in lautstarken Mißfallenskundgebungen niedergeschlagen hat. Der Kritiker Reinhard Baumgart konstatierte anlässlich eines Streits zwischen dem Autor Hartmut Lange und dem Regisseur Hans Lietzau⁸³⁾, die "schlechte, dumme ästhetische Qualität einer Regie" könne ein Stück auf ganz legale Weise umbringen⁸⁴⁾.

Ohne dem im Grundsatz widersprechen zu wollen, wäre es dennoch verfehlt, allzu pauschal den Stab über die Regisseure zu brechen. Verfolgt man nämlich die Berichte über die wesentlichen Aufführungen im In- und Ausland über einen längeren Zeitraum, so muß man den viel geschmähten Regisseuren doch einräumen, daß ihr Wirken in der Mehrzahl der Fälle für das Autorenwerk - cum grano salis - hilfreich ist. Wie oft wird berichtet, daß aus einer widersprüchlichen Vorlage dank glänzender Inszenierung doch noch ein interessanter Theaterabend wurde⁸⁵⁾, oder daß der Regisseur aus einem aussagearmen Stück mehr herausgeholt hat, als in diesem eigentlich enthalten war!

Zudem versuchen sich immer häufiger "Laien" als Bühnenautoren, die keine schriftstellerischen Erfahrungen mitbringen, sondern bisher ausschließlich in einem "bürgerlichen" Beruf tätig waren⁸⁶⁾. Dank einer hervorragenden

83) Es ging um Langes "Aias" im Berliner Schiller-Theater.

84) Vgl. SZ Nr. 17 vom 21.1.1974, S. 8.

85) Ein Paradebeispiel ist insoweit Rudolf Noeltes Münchner Inszenierung von Shaws "Der Arzt am Scheideweg".

86) Heinrich Henkel hatte beispielsweise zwanzig Jahre als Malerlehrling und -geselle gearbeitet, als er 1970 mit der Uraufführung von "Eisenwischer" an die Öffentlichkeit trat. Harald Mueller, bekannt vor allem durch seine im gleichen Jahr uraufgeführte Studie "Halbdeutsch", war vor seinen ersten Schreibversuchen als Bergmann, Hafenarbeiter, Hotelboy, Dolmetscher und Messevertreter tätig. Der Industriekaufmann

Beobachtungsgabe vermögen sie die Probleme der Arbeitswelt nicht selten überzeugender darzustellen als die nur theoretisch informierten "Berufsautoren". Allerdings fehlt ihnen dafür jede dramaturgische Routine, so daß ihre Stücke oft bühnenhandwerklich unbeholfen ausfallen müssen. Um die vom eigenen Erleben geprägten und deshalb so realitätsnahen Milieustudien⁸⁷⁾ dennoch zur Diskussion stellen zu können, bedarf es der behutsamen Hilfe durch den theatererfahrenen Regisseur⁸⁸⁾. Diese verantwortungsvolle Aufgabe ist nicht immer leicht zu lösen, da gerade Schriftstellerneulinge oft aus Furcht vor einer Verfälschung ihrer Werke deren Realisierung besonders skeptisch beobachten.

Aber auch erfahrene Bühnenautoren scheinen mitunter von vorneherein auf die hilfreiche Unterstützung durch den Regisseur zu bauen. Anders ist es kaum zu erklären, daß beispielsweise Rolf Hochhuth regelmäßig Texte verfaßt, die das Vielfache eines Theaterabends umfassen und daher in der Originalfassung unaufführbar sind⁸⁹⁾. Die Welle des politischen Theaters ließ andererseits manches Stück erscheinen, das sich allein auf die Mitteilung von Fakten beschränkte⁹⁰⁾. Um eine szenische Wiedergabe überhaupt rechtfertigen zu können, mußte der fehlende dramatische Funke durch eine besonders eindringliche Inszenierung ersetzt werden. Bei alledem scheint es sich allerdings nicht nur um eine Zeiterscheinung zu handeln, da schon vor einem Vierteljahrhundert Marwitz-Möhring⁹¹⁾ festgestellt haben, daß "viel-

Otto Mühl schließlich, der erfolgreichste Hobby-Autor der letzten Jahre, war bereits 50 Jahre alt, als er 1973 mit der Szenenfolge "Rheinpromenade" erstmals von sich reden machen konnte (vgl. insoweit SZ Nr. 205 vom 8.9.1975, S. 21).

87) Die erschütterndsten Stücke über das Leben hinter Zuchthausmauern stammen bekanntlich auch von ehemaligen Strafgefangenen.

88) Ähnlich Nordemann in Film u. R. 1970, 73.

89) Vgl. Otto F. Beer in der SZ Nr. 47 vom 25.2.1974, S. 12.

90) z.B. "Das Verhör von Habana" von Hans Magnus Enzensberger.

91) S. 92.

fach leblosen dramatischen Werken durch die Bemühungen der Regie erst Leben verliehen wird'.

Entscheidet also in erster Linie die Arbeit des Regisseurs über den Erfolg jeder Aufführung, so dürfte es nicht übertrieben sein, diese Tätigkeit als die bedeutungsvollste am Theater zu bezeichnen⁹²⁾, was auch der breite Raum beweist, den die Kulturkritiker bei jeder einschlägigen Besprechung der Regie einräumen. Da der von Primadonnen beiderlei Geschlechts angefachte Starkult allmählich abzuflauen beginnt, ist es heutzutage vor allem auf herausragende Regieleistungen zurückzuführen, wenn eine Bühne Berühmtheit erlangen kann^{93) 94)}. Dies wird zumindest solange gelten, wie die angesprochene Krise in der dramatischen Dichtkunst anhält. Dementsprechend wird derzeit das Niveau eines Theaters auf lange Sicht weniger durch den Spielplan bestimmt, als durch die Qualität seiner Inszenierungen⁹⁵⁾.

Dabei trifft diese Feststellung keineswegs nur für den Bereich des ernsten Theaters zu. Zwar tritt die Spielleitung bei Unterhaltungsstücken in der Regel weniger spektakulär in Erscheinung, aber auch und gerade die Komödien, Lustspiele und Schwänke bedürfen eines mit viel Fingerspitzengefühl ausgestatteten Regisseurs, da auf diesem Gebiet der Pfad zwischen Plattheiten und Geschmacklosigkeiten besonders schmal ist. Je weniger gehaltvoll ein Stück ist, desto schwieriger wird die Aufgabe für den Regisseur. So stellt sich ihm die Einstudierung von "Charley's Tante"⁹⁶⁾ mit Sicherheit als größere Herausforderung dar als die eines Shakespeare-Dramas. Wenn

92) Porstendorfer, S. 40.

93) Man denke nur an das Bochumer Schauspielhaus oder an die Berliner Schaubühne.

94) Ähnlich sah es schon vor 45 Jahren Lyon (vgl. S. 21).

95) In diesem Sinne auch Porstendorfer, S. 40.

96) Schwank von Brandon Thomas.

sich dennoch der durch allerlei Fernseh-Aktivitäten bekannt gewordene Kurt Wilhelm beklagt⁹⁷⁾, daß "gar nichts gilt, wer Lustspiele inszeniert", und nur über den Regisseur von Tragödien geschrieben und diskutiert wird, so ist das nur damit zu erklären, daß es sich die großen Regisseure eben leisten können, eine Beschäftigung mit solchen Stücken abzulehnen, die ein ihren Vorstellungen entsprechendes Maß an künstlerischem Niveau nicht aufzuweisen haben.

Daß die starke Position, die der Regisseur gegenwärtig im Theaterbetrieb einnimmt, auch zu Mißständen führen kann, soll natürlich nicht geleugnet werden. Stets hat im Kulturleben - und in den übrigen Lebensbereichen verhält es sich kaum anders - die allzu starke Gewichtung einer Kunstgattung gewisse Fehlentwicklungen zur Folge. So erreicht der Regisseur die Individualität seiner Inszenierung häufig nur auf Kosten des Autors, indem er in bedenklichem Ausmaß in das Textwerk eingreift⁹⁸⁾. Solche Praktiken sind insbesondere bei zeitgenössischen Werken fragwürdig, so es nicht um die Anpassung eines veralteten Stückes an den Geist der Zeit gehen kann. Der streitbare Hans Pfitzner schreudert mit bekannt markigen Worten seinen Fluch gegen "einige Dutzend Regisseure", die am Werk des Ruhmendichters "ihr Mütchen kühlen und es zerfetzen, um dafür Raum und Herrscherstellen zu bekommen"⁹⁹⁾. Doch sollten die leidgeprüften Autoren trotz der einzuräumenden Auswüchse nicht übersehen, daß eine eventuelle Überbetonung der Regietätigkeit nicht zuletzt durch das magerere Angebot an überzeugender dramatischer Literatur begünstigt wurde. Deshalb verwechselt der Dichter Leopold Ahlsen, der sich von der Gilde der Regisseure besonders schlecht behandelt fühlt, Ursache und Wirkung, wenn er behauptet, unsere Theatermisere sei eine "Regisseurmalaise"¹⁰⁰⁾.

97) S. 69.

98) Nordemann in Film u. R. 1970, 76.

99) Werk und Wiedergabe, S. 336.

100) In Theater heute, Heft 8/1964, S. 11.

Alle berechnete Kritik kann schließlich die hervorragende Stellung des Regisseurs im Kulturleben der Gegenwart nicht in Frage stellen, sondern unterstreicht sie nur. Von welcher Bedeutung die Mitwirkung eines Regisseurs nach wie vor ist, hat das mißglückte Frankfurter Experiment einer regisseurlosen Aufführung deutlich gezeigt. Der Kritiker Georg Hensel beschrieb den gescheiterten Versuch folgendermaßen: "Herausgekommen ist eine Szenenfolge, die in der Tat keine Grundidee, keine Konzeption erkennen läßt"¹⁰¹⁾. Gerade das Erfordernis einer einheitlichen Konzeption ist es doch, was einen über allen übrigen Mitwirkenden stehenden Spielleiter unverzichtbar macht. Deshalb kann auch Hans Günter Hauffe nicht zugestimmt werden, der glaubt, Regisseur sei ein "vom Wesen der Sache her nicht notwendiger Beruf", der erst notwendig geworden sei, "als die ursprünglichen Beteiligten ihre Meisterschaft verloren"¹⁰²⁾. Hauffe übersieht dabei nämlich, daß es nicht fehlende Fähigkeiten der Schauspieler waren, die den Berufsstand des Regisseurs zur Entwicklung kommen ließen, sondern ganz im Gegenteil erst ein spürbar gestiegener Standard in der Schauspielkunst die Koordinierung der unterschiedlichen Darstellerpersönlichkeiten erforderlich gemacht hat. Für diese Koordinierung benötigt man eben einen unparteiischen "Schiedsrichter"¹⁰³⁾, mag man ihn nun Regisseur nennen oder auch anders.

101) Vgl. SZ Nr. 283 vom 7.12.1974, S. 12.

102) S. 22.

103) Diese Forderung wird durch die Tatsache unterstrichen, daß die Personalunion von Hauptdarsteller und Spielleiter in aller Regel zu einer Überbetonung der Hauptrolle geführt hat.

2. Der Opernregisseur

Die Rolle des Opernregisseurs wird in der Literatur höchst unterschiedlich beurteilt. Während Gnekow¹⁰⁴⁾ glaubt, ihm sei viel vorgeschrieben, was der Schauspielregisseur frei gestalten könne, da sich dieser nicht den Gesetzen der Musik zu unterwerfen habe, vertritt Leinveber¹⁰⁵⁾ eine scheinbar entgegengesetzte Ansicht. Danach habe der Opernregisseur "mehr künstlerische und damit individuelle geistig-schöpferische Möglichkeiten". weshalb sogar eine urheberrechtliche Besserstellung gerechtfertigt sein soll.

So konträr diese Meinungen auch klingen mögen, sie schließen sich dennoch nicht unbedingt aus. Denn in der Tat findet der Opernregisseur für seine Arbeit in der Praxis häufig einen größeren Freiheitsraum vor, da insbesondere die Librettisten der früheren Epochen in ihren Texten nur eine zweitrangige Grundlage für die allein bedeutungsvolle Komposition sahen und es dementsprechend an detaillierten Anweisungen fehlen ließen¹⁰⁶⁾. Daß sich der Regisseur andererseits aber von der Musik leiten lassen muß und nicht "an ihr vorbei inszenieren" darf, ergibt sich zwangsläufig aus der Forderung nach einem einheitlichen Gesamtkunstwerk. So hat der Opernregisseur zwar mehr Gestaltungsfreiheiten als der Schauspielregisseur, aber auch zusätzliche Bindungen.

Völlig an den Tatsachen vorbei geht dagegen die Ansicht von Telsner¹⁰⁷⁾, nach der dem Regisseur auch die Verantwortung "für die Musik" zukommen soll. Kaum ein Dirigent würde sich eine derartige Einflußnahme bieten lassen. Vielmehr nimmt dieser hinsichtlich der musikalischen Interpretation der Oper ebenso eine ausschließliche Verantwortung in Anspruch wie der Regisseur für die szenische Wiedergabe. Allerdings kann trotz dieser klaren Aufgaben-

104) S. 1.

105) In GRUR 1971, 150.

106) Man denke nur an die handlungsarmen Barockoper.

107) S. 62.

teilung im Musiktheater nur bei voller Harmonie zwischen den beiden verantwortlichen Künstlern ein restlos befriedigendes Ergebnis erreicht werden.

Wenn wir zu dem Ergebnis kommen, daß in der Oper heute die szenische Interpretation, die Vermittlung von Inhalt gleichwertig neben dem Musikalischen steht¹⁰⁸⁾, so handelt es sich dabei allerdings um eine Errungenschaft der allerneuesten Zeit¹⁰⁹⁾. Bis weit in unser Jahrhundert hinein stand nämlich die Inszenierung im allgemeinen ganz im Schatten der Musik. Das Publikum wollte nur akustisch angesprochen werden und störte sich nicht daran, wenn sich auf der Bühne nicht viel mehr als ein Konzert in Kostümen abspielte. Einige stereotypen Gesten hielt man für völlig ausreichend. Einen gewissen Eindruck von dem Niveau der damaligen Aufführungen kann man auch heute noch an so manchen Operninstituten des Auslands gewinnen. Führend ist in dieser Beziehung - zumindest im westlichen Europa - die Ursprungsstätte des Belcanto, Italien. Obwohl dieses Land mit Strehler, Visconti und Zeffirelli drei der bedeutendsten Regisseure der Gegenwart hervorgebracht hat, wird die Szene dort immer noch überwiegend von Klischees beherrscht. Neuartigen Interpretationsversuchen geben die Intendanten kaum eine Chance, folglich hält sich der Wunsch nach einer Abkehr von den "bewährten" Aufführungstraditionen beim ohnehin nicht allzu progressiven italienischen Opernpublikum auch in Grenzen. Franco Zeffirelli beklagt sich, daß in seinem Heimatland dem Regisseur selten die Möglichkeit geboten wird, in einer Operninszenierung seine Persönlichkeit auszudrücken. Der Dirigent werde dort immer noch als der "allmächtige Gott" betrachtet, der das ganze Unternehmen befähige¹¹⁰⁾. Die ansonsten überholte Ansicht Kulzers, wonach in der Oper die musikalische Idee wichtiger sei als die Gestaltung des Spieles¹¹¹⁾, scheint hier noch Gültigkeit zu haben.

108) Günther Rennert in der SZ Nr. 208 vom 10.3.1973, S. 16.

109) Vgl. auch oben S. 14 f.

110) Vgl. Opernwelt Heft 4/1966, S. 29.

111) S. 365.

Im deutschen Sprachraum dagegen wird die entscheidende Bedeutung, die der szenischen Realisierung auch im Bereich des Musiktheaters zukommt, nicht länger verkannt. Forscht man nach den Ursachen, die den Opernregisseur - wenn auch mit Verspätung - gleichwertig neben den Kollegen vom Schauspiel treten ließen, so kann man den Einfluß des gesteigerten Schallplattenkonsums nicht außer acht lassen. Seit ihrem Bestehen kommt der Phonindustrie, was Rang und Namen ihrer Interpreten anbelangt, ein ungeheurer Wettbewerbsvorteil zu. Während es den meisten Opernliebhabern zeitlebens versagt bleibt, Sänger wie Caruso oder die Callas auf der Bühne zu erleben, kann er sie ohne großen finanziellen Aufwand auch in den entlegendsten Gegenden Tag für Tag aus dem Lautsprecher genießen. Selbst den führenden Operninstituten wie der Mailänder Scala oder der New Yorker "Met" gelingen nur in seltenen "Sternstunden" aufnahmereife Aufführungen, bei denen auch die kleinste Rolle optimal besetzt ist. In diesen wenigen Fällen handelt es sich dabei in aller Regel noch um Standardwerte der Opernliteratur wie "Aida" oder "Die Zauberflöte". Eine "Martha", ein "Zar und Zimmermann" oder ein "Palestrina" mit den weltbesten Interpreten in sämtlichen Partien werden dagegen an allen Bühnen stets Utopie bleiben, in den Schallplattenstudios sind sie alltäglich.

Solange die Schallplattentechnik noch unterentwickelt war, hatte die live-Aufführung wenigstens in dieser Beziehung einen gewichtigen Vorsprung. Im Zeitalter der Quadrophonie wurde die Opernbühne schließlich aber auch im Hinblick auf technische Perfektion von der Schallplatte überrundet¹¹²⁾. Berücksichtigt man noch die Kostenentwicklung - für den Preis von zwei guten Eintrittskarten der Wiener Staatsoper bekommt man inzwischen in jedem Fall eine erstklassige Schallplattengesamtaufnahme -, so bleibt als einziges Argument für das lebendige Musiktheater die szenische Wiedergabe, auf

112) Joachim Kaiser spricht etwa vom "Perfektionsgespenst der fabelhaften Karajanschen Schallplatteneinspielung", mit dem derselbe Dirigent bei einer Salzburger Festspielaufführung fertig werden mußte (vgl. SZ Nr. 69 vom 24.3.1975, S. 13).

die der Konsument der Musikkonserve - vorerst noch - verzichten muß. Daß demzufolge dieser Seite der Aufführung eine steigende Beachtung entgegengebracht wird, dürfte nicht weiter verwundern.

Eine Triebfeder für die moderne Opernregie ist daneben der bei kritischen Publikumskreisen zunehmend zu beobachtende - und von den meisten Kritikern geschürte - Überdruß am rein "kulinarischen" Kunsterleben. In der Oper wird nicht mehr nur eine Stätte gehobener Unterhaltung gesehen, man gibt sich mit dem Wiedererkennen der durch zahlreiche Wunschkonzertsendungen hinlänglich bekannten "schönsten Melodien" nicht mehr unbedingt zufrieden, sondern verlangt auch vom Musiktheater vermehrt eine geistige Inanspruchnahme. Die Welle parabolischer Lehrstücke in den letzten Jahren¹¹³⁾ ist Indiz hierfür.

Für einen beachtlichen Teil des Opernpublikums endet der von Richard Strauss und Clemens Krauss im Konversationsstück für Musik "Capriccio" geistreich geschilderte "ewige Wettstreit" zwischen Wort und Ton zwar immer noch mit einem klaren Sieg der Musik: "Prima la musica - dopo le parole!"¹¹⁴⁾. Doch werden auch die Musikenthusiasten einräumen müssen, daß das Kulturinstitut Oper mit Melodienseligkeit allein auf die Dauer dem Konkurrenzdruck von Funk, Fernsehen und Schallplatte nicht gewachsen sein wird. So sehr auch ein strahlend geschmettertes hohes C immer noch bejubelt wird, die Operngeschichte wird heute in erster Linie von Persönlichkeiten wie Wieland Wagner und Walter Felsenstein geschrieben. Auch der "Mythos Maria Callas" ist - neben den Publicity-wirksamen Randerscheinungen - sicherlich zu einem guten Teil darauf zurückzuführen, daß zur außerordentlichen Stimme der Künstlerin eine nicht minder faszinierende Darstellungsgabe kam. Der "Nur-Sänger" gerät dagegen rasch in Vergessenheit.

113) Beispielsweise "Die Soldaten" von Bernd Alois Zimmermann oder "Lancelot" von Paul Dessau.

114) Vgl. "Capriccio" I. Szene.

Will die Institution Oper den düsteren Prophezeiungen ihrer Gegner zum Trotz überleben, muß sie von den Regisseuren mit den Augen ihrer Zeit immer wieder aufs neue entdeckt werden. Alle noch so wirkungsvollen Inszenierungen können nämlich nur Teilergebnisse bieten, "endgültige Lösungen für die Realisierung des vielschichtigen Phänomens Oper gibt es nicht."¹¹⁵⁾ Ein Signal hat in dieser Beziehung Wieland Wagner gesetzt, als er bei Bayreuths Wiederbeginn ab 1951 das Werk Richard Wagners durch kühne Neudeutungen von Gedankenverbindungen mit der nationalsozialistischen Ideologie befreit hat. Damit konnten Wagners Musikdramen trotz ihres Mißbrauchs durch die NS-Propaganda der Musikwelt erhalten werden. Sogar im damals wenig deutschfreundlich gesonnenen Ausland waren schon relativ bald wieder Aufführungen möglich, ohne daß ernsthafte Widerstände herausgefordert wurden¹¹⁶⁾.

Überhaupt gewinnt der Opernspielplan durch die Tätigkeit der Regisseure an Vielseitigkeit. Wenn fast vergessene Opern, die wegen ihrer schwer durchschaubaren Handlung¹¹⁷⁾, ihrer überholten Probleme¹¹⁸⁾ oder ihres unerträglichen Librettos¹¹⁹⁾ jahrzehntelang als unspielbar gegolten haben, plötzlich auf dem Spielplan zu finden sind, so ist das in aller Regel das Verdienst eines experimentierfreudigen Regisseurs. Schwieriger als die Realisierung selbst der anspruchsvollsten Operndichtung - man denke an Hofmannsthals "Die Frau ohne Schatten" - ist es oft, banale Handlungen so geschickt aufzubereiten, daß der Musikgenuß durch sie, wenn schon nicht gefördert, so doch wenigstens auch nicht gestört wird. Deshalb sind die Inszenierungskünste für

115) Rennert, S. 7.

116) Lediglich in Israel wird jeder Aufführungsversuch von einer radikalen Minderheit immer noch verhindert.

117) z. B. "Oberon" von Carl Maria von Weber.

118) z. B. "Die Perlenfischer" von Georges Bizet oder "Tiefland" von Eugen d'Albert.

119) z. B. "La Gioconda" von Amilcare Ponchielli oder "Die Trojaner" von Hector Berlioz, dessen eigener Text von K. H. Ruppel als "dramaturgischer Dilettantismus" bezeichnet wird (vgl. SZ Nr. 269 vom 21.11.1974, S. 37).

das Musiktheater so gesehen eigentlich noch wichtiger als für die Sprechbühne. Während man nämlich auf Schauspiele, denen in unserer Zeit keine Aussagekraft mehr zukommt, ohne Schaden verzichten kann, gilt es, zahlreiche Opern trotz nichtssagender Handlungen allein um der Musik willen dem Kulturleben zu erhalten.

Immer häufiger begegnet man auch "Ausgrabungen", bei denen der musikalische Gehalt an sich eine Aufführung kaum rechtfertigen würde. In einer besonders einfallsreichen Inszenierung können sie neben dem üblichen Repertoire dennoch oft ehrenvoll bestehen¹²⁰⁾. Auf diese Weise kann das Opernangebot erheblich erweitert und ein eintöniger Spielplan, der sich eines Tages tatsächlich totlaufen könnte, vermieden werden.

120) Ein solcher Fall war etwa die Rennert-Inszenierung von Rossinis "Der Türke in Italien" in München.

III. Die "urheberähnliche" Arbeitsweise des Theaterregisseurs

So unbestreitbar die außerordentliche Bedeutung des Regisseurs für das Theaterleben auch ist, so war dies allein doch nicht die entscheidende Ursache für die zahlreichen Überlegungen, die in den letzten Jahrzehnten in der juristischen Literatur über die Möglichkeit eines besonderen urheberrechtlichen Schutzes für diese Künstlergruppe angestellt wurde. Lediglich Lilia wurde anscheinend ausschließlich durch den hohen Stellenwert des Theaterregisseurs zu ihrer Abhandlung - es war die erste eingehende Untersuchung zu dieser Frage - veranlaßt¹²¹⁾. Sie wollte im Ergebnis dem Regisseur ein Urheberrecht quasi als Anerkennung für extraordinary Leistungen zuerkennen¹²²⁾. Eine derartige Überlegung mag zwar im ersten Augenblick ganz plausibel erscheinen, kann aber bei genauerer Überlegung in einem Urheberrechtssystem, das wie das deutsche allein auf die Werkeigenschaft abstellt¹²³⁾, nicht ausreichen. Zwar wird das künstlerische Gewicht der modernen Theaterregie einen starken Schutz der Regiearbeit als erstrebenswert erscheinen lassen, begründen kann es ihn jedoch nicht. Schließlich ist dem Dirigenten in unserem Kulturleben für den Bereich der musikalischen Interpretationen eine kaum geringere Bedeutung zuzusprechen; Untersuchungen über ein Urheberrecht für diese Künstlergruppe wurden dennoch - bezeichnenderweise - ungleich seltener durchgeführt¹²⁴⁾.

Für den Juristen erheblicher als alle letztlich doch weitgehend von Emotionen geleiteten kulturpolitischen Überlegungen ist vielmehr die Tatsache, daß die Schaffensweise des Regisseurs mit der der übrigen am Theater wirkenden

121) Vgl. S. 1.

122) Vgl. insbesondere S. 33.

123) So der Wortlaut des § 2 Abs. 2 UrhG.

124) Insoweit ist vor allem Troller zu nennen, der sich den Rechtsschutz für ausübende Musiker überhaupt sehr angelegen sein läßt.

interpretierenden Künstler nicht zu vergleichen ist. Anders als bei den Schauspielern und Sängern, Dirigenten und Orchestermusikern findet die künstlerische Betätigung des Regisseurs ausschließlich vor der ersten Aufführung statt und wirkt ohne weiteres Zutun bei allen künftigen Wiederholungen fort. Die geistige und physische Leistung des Regisseurs ist also bereits vollständig erbracht, ehe sich der Vorhang erstmals erhebt¹²⁵⁾, und vielbeschäftigte Regisseure können sich manchmal nicht einmal beim Schlußapplaus nach der Premiere zeigen, weil sie unmittelbar nach der Generalprobe zu neuen Aufgaben an einen anderen Ort weitergereist sind. Die künftige Betreuung der Inszenierung obliegt dann den Inspizienten und Abendspelleitern. Auch zu Auffrischungsproben durch den ursprünglichen Regisseur, wie sie nach geraumer Zeit fast immer angebracht wären, kommt es bedauerlicherweise nur in so verschwindend seltenen Fällen, daß man sie unmöglich zu dem heute üblichen Aufgabenbereich des Regisseurs zählen kann.

Da der Regisseur also typischerweise eine einmalige Leistung erbringt, kann seine Tätigkeit nicht mit der der anderen wiedergebenden Künstler, die ihren künstlerischen Beitrag stets von neuem zu leisten haben, gleichgesetzt werden. Vielmehr weist die Regie schon rein äußerlich gewisse Ähnlichkeiten mit dem produktiven Schaffen auf¹²⁶⁾. Wenn die fertige Inszenierung als Produkt wochenlanger Kleinarbeit erscheint, der oft noch monatelange Überlegungen vorangegangen sind, so verhält es sich kaum anders als bei einem Roman oder einer umfangreichen Komposition. Und wenn der Regisseur in Einzelfällen seine Inszenierung nach Fertigstellung noch in Details überarbeitet, so finden wir auch hierin eine Parallele beim Dichter und Komponisten, die nicht immer an der Erstfassung ihrer Werke festhalten¹²⁷⁾.

125) Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 75 (1969).

126) Lyon, S. 21.

127) So sind sämtliche Sinfonien Anton Bruckners in mehreren Fassungen bekannt, was nicht nur auf glättende Bearbeitungen durch wohlmeinende Freunde, sondern auch auf oftmalige Änderungen durch den Komponisten selbst zurückzuführen ist.

Die Interpretation eines Schauspielers, Sängers oder Dirigenten kann dagegen nie in dem Sinne fertig sein, daß sie ohne körperliche Präsenz des Künstlers und ohne Zuhilfenahme technischer Hilfsmittel wie Bild- und Tonträger erlebt werden könnte. Dieser grundlegende Unterschied zwischen dem Wirken des Regisseurs und dem der übrigen Werkinterpreten läßt die urheberrechtliche Zusammenfassung der unmittelbar ausführenden Künstler und des lediglich mittelbar wirkenden Regisseurs in eine einzige Gruppe "ausübender Künstler" zumindest als fragwürdig erscheinen.

Die einzigen am Theater wirkenden Künstler, deren Leistungen mit der Arbeit des Regisseurs vergleichbar erscheinen, sind nämlich die Bühnen- und Kostümbildner. Ihre Beiträge zu einer Theaterproduktion werden ebenfalls vor der ersten Aufführung erbracht und wirken dann ohne weiteres Zutun fort. Beide Künstlergruppen werden aber bemerkenswerterweise auch nicht zu den ausübenden Künstlern gezählt, obwohl ihr Schaffen gleichfalls weitgehend von den Vorstellungen des Autors geprägt ist. Vielmehr wird ihnen nach heute einhelliger Ansicht, falls es sich überhaupt um eine schutzfähige individuelle Leistung handelt, ein Urheberrecht für Werke der bildenden, bzw. der angewandten Kunst nach § 2 Abs. 1 Nr. 4 UrhG zugebilligt¹²⁸⁾.

Eine gewisse Ähnlichkeit ist schließlich noch rein äußerlich mit dem Chorleiter festzustellen, dessen Wirken auch ausschließlich in der Vorbereitungsphase liegt. Da er aber bei der Einstudierung der Chöre in erster Linie nur

128) Zum Bühnenbild: Bühnenoberschiedsgericht vom 17. 11. 1942 = UFITA Bd. 16, S. 150 (1943); LG Köln vom 19. 11. 1948 = GRUR 1949, 304; IAG Berlin vom 4. 9. 1951 = GRUR 1952, 100; Porstendorfer, S. 39; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 132; Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 96; Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 13c; Voigtländer-Elster-Kleine, § 1 Anm. III G 4; zu Bühnen- und Kostümbildner: Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 84 (1969) sowie in UFITA Bd. 65, S. 114 (1972); einschränkend v. Gamm, § 2 Rd.-Nr. 21; allgemein zu Modeneuheiten: BGH, Urteil vom 14. 12. 1954 = GRUR 1955, 445.

für den Gleichklang zu sorgen hat, die interpretatorischen Nuancen dagegen weitgehend vom Dirigenten bestimmt werden, spiegeln sich die Fähigkeiten des mit der ständigen Schulung betrauten Leiters lediglich im allgemeinen Leistungsvermögen eines Chores wider, während das konkrete Einzelergebnis keine ausreichende individuelle Prägung durch seine Persönlichkeit aufweist. Ein Vergleich mit dem letztverantwortlichen Regisseur geht daher fehl.

Die Erkenntnis, daß der Regisseur wie die anerkannten Urheber eine einmalige Leistung erbringt, ist der juristisch relevante Grund für die mannigfaltigen Untersuchungen über die urheberrechtliche Einordnung der Regietätigkeit. Haben doch die Befürworter eines minderen Leistungsschutzes für die ausübenden Künstler gerade in der Verschiedenheit der Schaffensweise von Urhebern und wiedergebenden Künstlern stets das Hauptargument für ihre Forderung nach einer unterschiedlichen rechtlichen Behandlung erblickt¹²⁹⁾. Sieht man aber das entscheidende Wesensmerkmal der Urhebereigenschaft in der Einmaligkeit des Werkschaffens gegenüber der immer wieder neu zu erbringenden Leistung des ausübenden Künstlers¹³⁰⁾, so läßt sich der Theaterregisseur nicht ohne weiteres der letzteren Gruppe zuordnen.

Dementsprechend wurden im Schrifttum wiederholt Bedenken dagegen erhoben, den Regisseur trotz der unbestreitbar unterschiedlichen Schaffensweise in einem Atemzug mit den unmittelbar wiedergebenden Künstlern wie den Schauspielern und Sängern zu nennen. Ausdrücklich klammert Lion in seinem Aufsatz "Das Recht des wiedergebenden Künstlers" den Regisseur aus seiner Betrachtung aus, "weil seine Kunst den übrigen Gattungen nicht gleichgestellt werden kann"¹³¹⁾. Für Röber ist die Tätigkeit des Bühnenregisseurs von

129) Für viele: Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 141 sowie Rechtsschutz, S. 17.

130) So ausdrücklich Peter in UFITA Bd. 36, S. 301 (1962).

131) In GRUR 1927, 296.

wesentlich anderer Art als die des Bühnenschauspielers¹³²⁾, Koch¹³³⁾ und Lyon¹³⁴⁾ äußern sich ähnlich. Dünnwald meint schließlich gar, es entbehre nicht eines grotesken Zuges, ausgerechnet den Regisseur als Paradefall eines aufführenden Künstlers anzuführen¹³⁵⁾.

Hält man sich vor Augen, daß sich aus der unterschiedlichen Schaffensweise des Regisseurs auch eine unterschiedliche Interessenlage ergibt, so wird klar, daß es sich bei alledem nicht nur um einen Streit um nebensächliche Äußerlichkeiten handelt. Ein Eingriff in die Darbietung des typischen ausübenden Künstlers ist ja überhaupt nur denkbar, wenn diese entweder gesendet oder auf Ton-, bzw. Bildträger aufgenommen wird. Folglich reicht etwa für den Darsteller ein auf diese Fälle beschränkter Leistungsschutz grundsätzlich aus, ein umfassender Urheberrechtsschutz wäre mangels der Möglichkeit einer unmittelbaren Verletzung geradezu überflüssig¹³⁶⁾. Völlig anders liegen die Dinge beim Regisseur, dessen Leistung nicht "wie Schall und Rauch verfliegt", sondern monate- und jahrelang immer wieder aufs neue gezeigt werden kann und damit der Gefahr direkter Eingriffe ausgesetzt ist. Diese aus der urheberähnlichen Arbeitsweise folgende besondere Verletzlichkeit der Regieleistung ist es denn auch, die in der Praxis regelmäßig zu Konfliktfällen führt. Sie rechtfertigt es vor allem, die Einordnung des Theaterregisseurs im deutschen Urheberrecht erneut einer Untersuchung zu unterziehen.

132) S. 30.

133) S. 112.

134) S. 21.

135) UFITA Bd. 52, S. 73 (1969).

136) Oehmke, S. 47.

B. Die bisherige urheberrechtliche Einordnung des Theaterregisseurs

I. Die Regelung durch das Urheberrechtsgesetz von 1965

Unser derzeit geltendes Urheberrechtsgesetz vom 9.9.1965¹⁾ läßt es an einer eindeutigen Regelung über die rechtliche Qualifizierung der Regieleistung fehlen. Bei der - allerdings nur beispielhaften - Aufzählung der schutzfähigen Werkgattungen in § 2 Abs. 1 UrhG wird die Inszenierung im Gegensatz zu den pantomimischen Werken nicht ausdrücklich erwähnt. Andererseits ist die Definition des Begriffs "ausübender Künstler" in § 73 UrhG so gehalten, daß es - stellt man allein auf den Gesetzeswortlaut ab - nicht einmal unzweifelhaft ist, ob der Regisseur wenigstens in den Kreis der Leistungsschutzberechtigten eingereiht werden kann. Nach der genannten Bestimmung ist nämlich als ausübender Künstler im Sinne des Gesetzes zu verstehen, "wer ein Werk vorträgt oder aufführt oder bei dem Vortrag oder der Aufführung eines Werkes künstlerisch mitwirkt". Hierbei ist anzumerken, daß die bühnenmäßige Darstellung eines Werkes nach der gesetzlichen Terminologie dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend als "Aufführung" bezeichnet wird²⁾.

Zu den unmittelbar aufführenden Künstlern kann der Regisseur jedenfalls nicht gezählt werden, da er bei der bühnenmäßigen Darstellung nicht persönlich in Erscheinung tritt³⁾. Fraglich erscheint es aber auch, ob man von einer künstlerischen Mitwirkung "bei der Aufführung" sprechen kann, da die spezifische Tätigkeit des Regisseurs ja unmittelbar vor der ersten Aufführung endet⁴⁾. Selbst wenn man die durchaus übliche Betreuung des Ensembles

1) BGBl I S. 1273.

2) Vgl. § 19 Abs. 2 UrhG.

3) Bussmann, S. 201.

4) Vgl. oben S. 33.

bei der Premiere, die allerdings weniger letzten Spielanweisungen, als vielmehr der psychologischen Aufmunterung dient, als ausreichend im Sinne des Gesetzes ansieht, so kann doch zumindest bei späteren Wiederholungsvorstellungen eine Mitwirkung im strengen Sinn des Wortes nicht mehr festgestellt werden. Zwar hat der Regisseur entscheidende Vorarbeit geleistet, dies hat aber auch der Bühnenbildner, der unbestritten nicht zu den ausübenden Künstlern gerechnet wird.

Die zu allgemein gehaltene Begriffsbestimmung des § 73 UrhG⁵⁾ wurde demgemäß wiederholt kritisiert, zumal der Terminus "ausübender Künstler" weder ein Rechtsbegriff ist, noch ihm im Rahmen des allgemeinen Sprachgebrauchs eine festumrissene Bedeutung zukommt⁶⁾. Besonders im Hinblick auf die nicht unmittelbar wiedergebenden Künstler ist die gesetzliche Definition nicht gerade geglückt und führt insoweit auch tatsächlich zu Unklarheiten⁷⁾. Für den stets sehr kritischen Dünwald grenzt es an eine Fiktion, wenn man die Tätigkeit des Regisseurs als eine Mitwirkung bei der Aufführung ansieht, da sie bereits vor deren Beginn gänzlich abgeschlossen ist⁸⁾. Bezeichnenderweise nennt Runge bei seiner Aufzählung der möglichen Leistungsschutzberechtigten⁹⁾ neben der Gruppe der ausübenden Künstler noch eigens den Regisseur. Auch wenn man sich der differenzierenden Definition von Lichtenstein anschließt, wonach der Regisseur nicht "ausübend wiedergebender", sondern "einrichtend und leitend tätiger wiedergebender Künstler" ist¹⁰⁾, erhält man im Hinblick auf die Anwendbarkeit von § 73 UrhG keine Klärung.

5) v. Foerster, S. 6.

6) Boden in GRUR 1968, 537.

7) Dazu bereits Marwitz in UFITA Bd. 5, S. 508 (1932).

8) UFITA Bd. 65, S. 103 (1972).

9) In GRUR 1959, 80.

10) S. 17.

Das Fehlen einer unzweideutigen gesetzlichen Regelung überrascht um so mehr, als die Schwierigkeiten bei der urheberrechtlichen Bewertung der Regietätigkeit ja nicht neu waren, die "Väter" des Urheberrechtsgesetzes also nicht etwa von einer unvorhersehbaren Veränderung der Sach- oder Rechtslage überrascht wurden. Wirklich eindeutig war die Rechtslage nämlich nicht einmal vor der Urheberrechtsnovelle des Jahres 1910. Obwohl die erste Fassung des Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901 (LUG) keinerlei Schutz des ausübenden Künstlers vorsah, wurde nämlich bereits seinerzeit erwogen, dem Vortragskünstler neben dem Werkschöpfer ein Urheberrecht zuzuerkennen¹¹⁾. Die Novelle vom 22. Mai 1910, die choreographische und pantomimische Werke im Gegensatz zur Inszenierung ausdrücklich unter den Schutz des Gesetzes stellte, konnte die anlaufende Diskussion nicht beenden. Weiterhin blieb umstritten, ob in der Regietätigkeit nicht zumindest eine "sonstige Bearbeitung" im Sinne von § 2 Abs. 2 2. Halbsatz LUG zu sehen sei¹²⁾.

Neue Schwierigkeiten ergaben sich überdies durch das mit eben dieser Novelle eingeführte Quasi-Urheberrecht für den vortragenden Künstler¹³⁾, dem Vorläufer unseres heutigen Leistungsschutzrechts. Nach dieser Bestimmung sollte ein wiedergebender Künstler gleich einem Bearbeiter geschützt werden, wenn ein Werk der Literatur oder der Tonkunst "durch (s)einen persönlichen Vortrag auf Vorrichtungen für Instrumente übertragen (wird), die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen". Ist es schon fraglich, ob der Beitrag des Regisseurs auf dem Weg der Schallplattenwiedergabe - und um den Schutz der Schallplattenherstellung ging es bei Einführung der genannten Rege-

11) So das LG Leipzig in der Entscheidung vom 7. 12. 1908, veröffentlicht in GRUR 1909, 34 mit zustimmender Anmerkung von Mittelstädt, für den es "auch in der Reproduktion eine Produktion" gibt (a. a. O., S. 36).

12) So Koch, S. 63.

13) § 2 Abs. 2 Satz 1 LUG.

lung ja nahezu ausschließlich¹⁴⁾ - überhaupt nahegebracht werden kann, so fehlt es bei der Aufnahme doch jedenfalls an einem "persönlichen Vortrag" durch den Regisseur. Dennoch blieb es im Schrifttum stets umstritten, ob für den Regisseur, wenn schon nicht ein echtes Bearbeiterrrecht nach § 2 Abs. 1 Satz 2 LUG, so doch wenigstens ein Quasi-Urheberrecht nach § 2 Abs. 2 Satz 1 LUG in Frage kommen kann^{15) 16)}.

Auffallend ist, daß auch das Rom-Abkommen von 1961¹⁷⁾ eine ausdrückliche Regelung hinsichtlich der Regieleistung vermissen läßt. Zwar werden in Art. 3 lit. a - anders als in § 73 UrhG - sogar einzelne Künstlergruppen beispielhaft als ausübende Künstler genannt, der Regisseur ist dabei jedoch im Gegensatz zum Schauspieler, Sänger, Musiker und Tänzer nicht zu finden. Da gemäß den Ausführungen des Generalberichterstatters Kaminsstein der Ausdruck "Darbietung" nach Ansicht der Konferenz aber "in einem weiten Sinne" aufzufassen sein soll¹⁸⁾, kann der Regisseur doch wohl zu den Personen gerechnet werden, "die Werke der Literatur . . . auf irgendeine andere Weise darbieten"¹⁹⁾. Wenn Ulmer dennoch bei seiner Erläuterung des Rom-Abkommens über den Regisseur nichts aussagt, andererseits aber ausdrücklich darauf hinweist, daß der ebenfalls im Text des Abkommens nicht erwähnte Dirigent nach einhelliger Ansicht der diplomatischen Konferenz un-

14) Runge, Urheber- und Verlagsrecht, S. 343; Rintelen, S. 198.

15) Ausdrücklich bejahend Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142 f. und Rintelen, S. 188; eher verneinend Marwitz-Möhring, § 2 Anm. 11; Elster, Urheber- und Erfinderrecht, S. 146 sowie Voigtländer-Fuchs, § 2 Anm. 3; Elster erwähnt nämlich nur den "redenden, spielenden oder singenden Künstler", Voigtländer-Fuchs nur die Künstler, die "eigens zur Herstellung von Schallplatten in den phonographischen Aufnahmeapparat singen oder sprechen".

16) Auf den Meinungsstreit verweist auch Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 72 (1969).

17) Internationales Abkommen über den Schutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendeunternehmen vom 26. Oktober 1961.

18) S. 11.

19) Art. 3 lit. a a.E.

ter den Begriff des ausübenden Künstlers im Sinne von Art. 3 fallen soll²⁰⁾, läßt dies allerdings vermuten, daß insoweit doch noch ein Rest von Rechtsunsicherheit besteht.

Trotz der gerade im Hinblick auf den Regisseur nach dem Gesetzeswortlaut des § 73 UrhG nicht ganz eindeutigen Regelung ist es jedoch inzwischen unbestritten, daß dieser Künstlerkreis zumindest in den Genuß eines Leistungsschutzrechts für ausübende Künstler kommen soll²¹⁾. Da er der Aufführung den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrücke²²⁾, wirke der Regisseur nämlich an der Interpretation des Werkes entscheidend mit²³⁾. Jede Aufführung beinhalte mittelbar "auch eine Darbietung ihres Regisseurs, die sich in Sprache, Mimik, Gestik und Bewegung der Darsteller verwirklicht"²⁴⁾. Wie der Begründung des Regierungsentwurfs zu entnehmen ist, soll diese Art der Beteiligung ausreichen²⁵⁾, eine unmittelbare körperliche Betätigung oder gar ein Auftreten "in persona coram publico" also nicht erforderlich sein²⁶⁾. Wenigstens in der Amtlichen Begründung wird auch expressis verbis klargestellt, daß der Regisseur nach den Intentionen des Gesetzgebers zu den Leistungsberechtigten zu zählen ist²⁷⁾. Dokumentiert wird der dahingehende Wille im übrigen noch durch die Regelung in § 80 Abs. 1 UrhG, die klarstellt, daß es für die Verwertung von Bühnenaufführungen unter anderem auch einer nicht näher umschriebenen Einwilligung des Regisseurs bedarf.

20) GRUR Int. 1961, 580.

21) Wippermann, S. 16; v. Foerster, S. 5; Moll in Schw. Mitt. 1952, 71; Fromm in GRUR 1962, 563; Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 134 (1972); Möhring-Nicolini, § 73 Anm. 3; Fromm-Nordemann, § 73 Anm. 1; Samson, Urheberrecht, S. 196.

22) Bussmann, S. 201.

23) Möhring-Nicolini, § 73 Anm. 3.

24) Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 77 (1969).

25) Vgl. UFITA Bd. 45, S. 308 (1965).

26) Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 73 ff. (1969).

27) Vgl. UFITA Bd. 45, S. 308 (1965).

Wenn mithin nicht bestritten werden kann, daß nach dem Wunsch des Gesetzgebers der Regisseur von § 73 UrhG erfaßt werden soll, so ist damit jedoch noch nicht die Frage beantwortet, ob darüber hinaus nicht schon de lege lata auch ein echtes Urheberrecht in Frage kommen könnte. Unabhängig davon, ob man sich der Sondermeinung von Spaić anschließen will, für den der künstlerische Leistungsschutz nicht nur Ähnlichkeiten mit dem Urheberrecht aufweist, sondern seiner Natur nach selbst eine neue Form des Urheberrechts ist²⁸⁾, oder ob man mit der herrschenden Meinung zwischen beiden Rechtsinstituten ein aliud-Verhältnis erblickt²⁹⁾, kann nämlich aus der generellen Zuerkennung eines Leistungsschutzrechts nicht gefolgert werden, daß dadurch die Möglichkeit eines umfassenden Urheberrechts schlechthin ausgeschlossen wäre³⁰⁾. Aus der Amtlichen Begründung kann positiv nur der Wille des Gesetzgebers entnommen werden, dem Regisseur stets ein Leistungsschutzrecht zu gewähren, während jeglicher Anhaltspunkt dafür fehlt, daß damit über den Regelschutz hinaus der Erwerb weitergehender Rechte versagt sein soll³¹⁾. Eine derartige Ausschließlichkeit wäre dem System des deutschen Urheberrechts auch fremd, das für die Bewertung einer Leistung immer nur auf die konkreten Umstände des Einzelfalls abstellt, nicht aber auf die Künstlergruppe, zu der sich der jeweilige Schöpfer zugehörig fühlt. Wie ein Schauspieler oder Musiker immer dann zum Urheber wird, wenn er

28) S. 34.

29) Ulmer (Rechtsschutz, S. 17) verweist auf wesentliche Unterschiede in der Schaffensweise wie in der Interessenlage, weshalb das Schutzrecht des ausübenden Künstlers vom Urheberrecht seinem Wesen nach zu unterscheiden sei.

30) Kleine in seiner Anmerkung zur Entscheidung des OLG Koblenz vom 14. 7. 1967 = Schulze, OLGZ 93 S. 9.

31) v. Foerster, S. 6; ebenso Dünnwald in UFITA Bd. 65, S. 106 (1972), der es allerdings in UFITA Bd. 52, S. 80 (1965) noch für zweifelhaft hielt, ob nach der globalen Zuordnung zu den ausübenden Künstlern ein Urheberrecht überhaupt noch möglich sei; a.A. Nordemann (Film u. R. 1970, 77), für den es die erklärte Absicht des Gesetzgebers war, dem Regisseur kein umfassendes Schutzrecht zu gewähren.

über die reine Wiedergabe hinaus - beispielsweise in Form von Improvisationen - schöpferisch tätig wird, so muß auch der Regisseur die entsprechende Anerkennung finden, sobald die allgemeinen Voraussetzungen erfüllt sind. Ob und wann dies der Fall sein könnte, gilt es zu untersuchen.

Gerade weil es sich hier nicht um einen ausübenden Künstler im eigentlichen Sinn handelt, ist der Ruf nach einem Urheberrecht für den Regisseur auch nach der grundsätzlichen Zuordnung zu den Leistungsschutzberechtigten nie verstummt³²⁾. Man könnte fast vermuten, der Gesetzgeber habe bei der Einordnung der Regietätigkeit bewußt auf eine klarere Regelung verzichtet, um den Gerichten bei der zukünftigen Judikatur zu diesem komplexen Problem weitgehend freie Hand lassen zu können³³⁾.

32) Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 137 (1972).

33) In diesem Sinne Leinveber in GRUR 1971, 149.

II. Die Lösungsversuche in der Rechtsprechung

1. Die höchstrichterliche Rechtsprechung

Wer eine höchstrichterliche Entscheidung zum Problem des urheberrechtlichen Schutzes der Bühnenszenierung sucht, forscht vergebens. Dies erscheint um so erstaunlicher, als es sich hierbei - wie man bei regelmäßigem Studium der Kulturberichte feststellen muß - keineswegs nur um einen dogmatischen Juristenstreit ohne Bezüge zur Realität handelt. Relativ häufig werden nämlich Streitigkeiten zwischen Regisseuren und Intendanten oder Theaterunternehmern gemeldet, die eine gerichtliche Klärung geradezu herausfordern. Obwohl es also an Bezugsfällen keineswegs gefehlt hat, warten wir noch immer auf ein höchstrichterliches Grundsatzurteil speziell zu dieser Streitfrage. Hieraus nun schließen zu wollen, daß Inszenierungen zumeist auf Grund klarer Vertragsverhältnisse erfolgen³⁴⁾ und die Beteiligten deshalb wohl letzten Endes von einer Anrufung der Gerichte absehen, hieße aber doch, die wahren Hintergründe zu verkennen. Denn bekanntlich wird in Künstlerkreisen dem Vertragswortlaut allgemein nicht die überragende Bedeutung beigemessen, wie dies etwa im Geschäftsleben der Fall ist³⁵⁾. Naheliegender ist deshalb schon die Vermutung, daß allein die häufig zu beobachtende Skepsis der Künstler gegenüber der Jurisprudenz - gerade wenn es um künstlerische Wertungsfragen geht - als Ursache für die auffallende Zurückhaltung hinsichtlich einer gerichtlichen Klärung aufgetretener Konflikte anzusehen ist. Oft glaubt man, in der dankbar jeden Hauch von Skandal registrierenden Presse ein ausreichendes Anklageforum zu finden, um sich dann, tief in der künstle-

34) So v. Olenhusen in seiner Besprechung von v. Foersterns "Das Urheberrecht des Theaterregisseurs" in Film u. R. 1974, 547.

35) Unzählig sind die Fälle von Vertragsbrüchen durch renommierte Künstler, die "es sich leisten können". Wenn dies in der Regel von den Theaterleitungen widerspruchlos hingenommen wird, so ist der Grund vor allem darin zu sehen, daß eine erzwungene künstlerische Betätigung kaum zufriedenstellende Ergebnisse bringen dürfte.

rischen Seele getroffen, in den Schmollwinkel zurückzuziehen und jede weitere Identifizierung mit der "verfälschten" Inszenierung kategorisch abzulehnen³⁶⁾. Und wird schon einmal der Gang zum Gericht gewagt, so fehlt dann doch regelmäßig die Ausdauer bis zu einer rechtskräftigen Entscheidung. So wurden sämtliche von Regisseuren gegen Theaterleitungen bisher angestrengte Verfahren durch außergerichtliche Einigung beendet³⁷⁾. Eine ausschlaggebende Rolle spielte hierbei sicherlich das erhebliche Kostenrisiko, das vor allem jüngeren Künstlern eine Ausschöpfung des Rechtswegs nahezu unmöglich macht³⁸⁾. Daneben muß aber auch berücksichtigt werden, daß bis zum Erlaß eines letztinstanzlichen Urteils die strittige Inszenierung üblicherweise ohnedies längst nicht mehr auf dem Spielplan stehen würde. Daß für die Herbeiführung eines Grundsatzurteils über den konkreten Fall hinaus dann stets das nötige Engagement fehlt, erscheint nicht ganz unverständlich³⁹⁾.

Nur wenige urheberrechtliche Entscheidungen des Reichsgerichts können sich über Jahrzehnte hinweg einer so häufigen Zitierung erfreuen wie das Urteil vom 16. Juni 1923⁴⁰⁾. Die darin getroffene Feststellung, der Bühnenregisseur sei nur "Gehilfe des Dichters"⁴¹⁾, wurde gleichsam ein geflügeltes Wort

36) So geschehen bei Claus Peymanns Inszenierung von Thomas Bernhards Stück "Der Ignorant und der Wahnsinnige" anlässlich der Salzburger Festspiele 1972, worauf noch näher einzugehen sein wird.

37) Es handelt sich hierbei um die Streitfälle Maximilian Schell gegen den Düsseldorfer Generalintendanten Stroux (vgl. Leinveber in GRUR 1971, 149), Bohumil Herlischka gegen die Münchner Kammerspiele (vgl. vor allem AZ vom 3. 2. 1972, S. 7) sowie Peter Mussbach gegen die Städtischen Bühnen Frankfurt (Main) (vgl. DER SPIEGEL 29. Jg. 1975, Nr. 35, S. 110).

38) Im Falle Mussbach gegen Städtische Bühnen Frankfurt (Main) wurde der Streitwert immerhin auf DM 50. 000,- festgesetzt.

39) Ähnlich Jens Wendland in der SZ Nr. 280 vom 5. 12. 1975, S. 15.

40) RGZ 107, 62.

41) a. a. O., S. 64.

des Urheberrechts. Im Zusammenhang gesehen kommt diesem Satz allerdings nicht die außergewöhnliche Bedeutung zu, wie sie ihm vor allem von den Gegnern eines Regisseururheberrechts immer wieder beigemessen wird. Insbesondere ist nämlich zu berücksichtigen, daß es sich bei der fraglichen Aussage nur um ein obiter dictum handelte, da der Gegenstand des Rechtsstreits ausschließlich die urheberrechtliche Stellung des Filmregisseurs war. Wenn das Reichsgericht dem Bühnenregisseur eine schöpferische Tätigkeit im Gegensatz zum Filmregisseur schlechthin absprach, so muß überdies in Rechnung gestellt werden, daß sich zu dieser Zeit die Theaterregie als eigenständig interpretierende Kunstgattung noch in den Anfängen befand⁴²⁾ und sich vorwiegend auf Ausstattung und äußeren Ablauf der Handlung beschränkte. Im übrigen ist das genannte Urteil für die jetzige Untersuchung schon deshalb wenig hilfreich, weil es noch zur Zeit des Stummfilms ergangen ist. Die erheblichen Unterschiede zwischen der Tätigkeit des Bühnen- und des Filmregisseurs, wie sie das Reichsgericht feststellen zu müssen glaubte, sind somit nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß jenem das Wort als Ausdrucksmittel nicht zur Verfügung stand, er vielmehr die Wortsprache erst in die "Gebärdensprache"⁴³⁾ umsetzen mußte. Unter diesen Umständen wird es durchaus erklärlich, wenn das Reichsgericht im Filmwerk eher eine Ähnlichkeit mit der bereits damals schutzfähigen Pantomime als mit der Bühnenszenierung konstatierte. Dennoch konnte dieses Urteil in der Literatur von Anfang an keine ungeteilte Zustimmung finden⁴⁴⁾.

Erst knapp 50 Jahre später hatte sich das höchste deutsche Zivilgericht ein weiteres Mal mit der Tätigkeit des Theaterregisseurs zu befassen. Anlaß war eine gezielte und bereits vor der Premiere als solche angekündigte "Verhohnepiepelung" der Fred Raymond-Operette "Maske in Blau" am Bre-

42) Dies beleuchtet auch die Urteilsanmerkung von Opet in JW 1924, 1719.

43) RGZ 107, 64.

44) Vgl. die ablehnende Anmerkung von Opet in JW 1924, 1719.

mer Stadttheater. In seinem Urteil vom 29. April 1970⁴⁵⁾ hat der Bundesgerichtshof das vorgenannte Urteil des Reichsgerichts aufgegriffen und in diesem Zusammenhang auf die vordringende Auffassung verwiesen, derzufolge "der Regisseur nicht etwa nur 'Gehilfe' des Werkautors ist, sondern bei der Umsetzung des Schriftwerks von der begrifflichen in die sinnlich faßbare Sphäre durchaus schöpferische Tätigkeit entfalten kann, deren Eigenwert neben dem der Schöpfung des Schriftwerkes anzuerkennen ist"⁴⁶⁾. Bei dieser Darstellung der herrschenden Literaturmeinung beließ es der BGH aber, ohne eindeutig dazu Stellung zu nehmen, inwieweit er sich ihr gegebenenfalls anschließen würde. Es kann also keinesfalls die Rede davon sein, daß sich der BGH mit seiner Entscheidung "Maske in Blau" "deutlich von der allzu engen Auffassung des Reichsgerichts distanziert" habe⁴⁷⁾. Da im Streitfall ausschließlich über den Umfang der dem Regisseur bei Bühnenaufführungen gegenüber dem Werkschöpfer zustehenden Änderungsbefugnis zu befinden war, konnte sich das Gericht im Ergebnis einer eigenen Stellungnahme zu jener Frage auch ohne weiteres enthalten.

Ähnliches gilt für die wenig später ergangene Entscheidung "Biografie: 'Ein Spiel'"⁴⁸⁾. Diesmal ließ der BGH die Frage, ob die vom Kläger vorbereitete, aber nicht zur Aufführung gelangte Inszenierung als solche urheberrechtlich schutzfähig ist, ausdrücklich offen⁴⁹⁾. Denn es ging hier - zugrunde lag die Klage des bekannten Regisseurs Rudolf Noelte gegen den Schweizer Dichter Max Frisch - "nicht um den Schutz einer Umsetzung des Schriftwerks in die bühngemäße Darstellungsform, sondern um einen etwaigen Urheberrechtsschutz an Änderungen und Umgestaltungen des Schriftwerks selbst, also am

45) GRUR 1971, 35 = Schulze, BGHZ 174 = UFITA Bd. 60, S. 247 (1971).

46) GRUR 1971, 37.

47) So Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 136 (1972); mißverständlich auch Leinveber in GRUR 1971, 150.

48) Urteil des BGH vom 19.11.1971 = GRUR 1972, 143.

49) a. a. O., S. 144.

Werktext, -inhalt und an der Szenenfolge⁵⁰⁾. Somit konnte die Streitfrage weiterhin durch die höchstrichterliche Rechtsprechung unentschieden bleiben.

50) a. a. O.; vgl. zum vorangegangenen Urteil des Kammergerichts auch Nordemann in Film u. R. 1970, 76.

2. Die Rechtsprechung der übrigen Gerichte

Bereits lange vor dem erwähnten Urteil des Reichsgerichts hatte das Landgericht Leipzig dadurch Aufsehen erregt, daß es den ausübenden Künstlern generell einen Urheberrechtsschutz zuerkennen wollte⁵¹⁾. Nach Ansicht dieses Gerichts handelte es sich nämlich bei dem Vortrag durch einen wiedergebenden Künstler um eine "wirkliche Neuschöpfung", was insbesondere daraus hervorgehe, daß beispielsweise die Niederschrift des Tonwerks durch den Komponisten mit den gewöhnlichen Darstellungsmitteln nur unvollkommen dessen geistige Schöpfung wiedergebe. Der Vortragende müsse daher erst das, was verloren ist, durch eigene schöpferische Tätigkeit je nach seiner Eigenart ersetzen⁵²⁾. Aus diesem Grunde seien künstlerische Vorträge den in § 1 LUG bezeichneten geistigen Erzeugnissen gleichzusetzen⁵³⁾. Diese sehr weitgehende Ansicht des LG Leipzig konnte allerdings in der nachfolgenden Rechtsprechung keine Bestätigung finden.

Das Landgericht Saarbrücken hatte sich in seinem Urteil vom 13. Februar 1962⁵⁴⁾ mit der Tätigkeit des Rundfunkregisseurs zu befassen. Dabei kam es zu dem Ergebnis, daß diesem grundsätzlich ebensowenig wie dem Theaterregisseur die Stellung eines Bearbeiters zukomme, da hier wie dort bereits vom Autor die untereinander verschiedenen Besonderheiten berücksichtigt seien und der Regisseur nur den Willen des Autors ausführe. In beiden Fällen sei daher die Tätigkeit lediglich "Offenbarung eines fremden Werkes", die eigenschöpferischer Impulse ermangle⁵⁵⁾. Gänzlich wurde die Möglichkeit einer eigenschöpferischen Leistung des Regisseurs zwar nicht

51) Über das Urteil vom 7. 12. 1908 berichtet Mittelstädt in GRUR 1909, 34 ff.

52) a. a. O., S. 34.

53) a. a. O., S. 35.

54) Schulze, LGZ 81.

55) a. a. O., S. 4.

ausgeschlossen, jedoch sollte sie allenfalls dann in Frage kommen können, wenn die künstlerische Aussage des Originalwerkes unter Berücksichtigung eigener schöpferischer Absichten des Regisseurs vertieft würde⁵⁶.

Dem Oberlandesgericht Koblenz blieb es als erstem deutschen Gericht vorbehalten, zu dem Problem eines Urheberrechts für den Theaterregisseur unmittelbar Stellung zu beziehen⁵⁷). Allerdings ging es hierbei nur noch um die Kostentragungspflicht für ein durch beiderseitige Erledigterklärung beendetes Verfahren, weshalb dieser Entscheidung nicht allzu großes Gewicht beigemessen werden sollte. Antragstellerin war im vorliegenden Rechtsstreit das weltweit angesehene Piccolo Teatro in Mailand, dessen vielbeachtete Aufführung der Komödie "Liebeshandel in Chioggia" von Goldoni vom italienischen Fernsehen RAI aufgezeichnet wurde. Entsprechend einer Abmachung mit der RAI übernahm das Zweite Deutsche Fernsehen diese Aufzeichnung und strahlte es ohne Zustimmung des Piccolo Teatro in seinem Sendebereich aus. Hiergegen wandte sich das Theaterunternehmen mit der Begründung, daß die Aufführung der Komödie in ihrer Eigenart ihr geistiges Eigentum sei und ihr ein Urheberrecht daran gebe.

Da Italien bis heute das Rom-Abkommen nicht ratifiziert hat⁵⁸), konnte die Antragstellerin etwaige abgetretene Leistungsschutzrechte der mitwirkenden Künstler vor deutschen Gerichten nicht geltend machen. Sie hätte somit im Hauptverfahren nur obsiegen können, wenn ihr Verwertungsrechte aus Urheberrechten eingeräumt worden wären, die originär den Schauspielern oder dem Regisseur erwachsen waren. Infolge des italienischen Beitritts zur Revidierten Berner Übereinkunft (RBÜ) gilt nämlich insoweit für die Antragstellerin der Grundsatz der "Inländerbehandlung" gemäß der Art 4 ff. RBÜ.

56) a. a. O., S. 5.

57) Beschluß vom 14. 7. 1967 GRUR Int. 1968, 164 - Schulze, OLGZ 93.

58) Vgl. GRUR Int. 1974, 222.

Das Gericht kam jedoch an diesem Punkt zu dem Ergebnis, daß weder Schauspieler noch Regisseur einen urheberrechtlichen Schutz in Anspruch nehmen könnten, wobei die Begründung für diese Entscheidung allerdings recht dürftig ausfiel. Die Leistung des Schauspielers wurde mit einem einzigen Halbsatz als nichtschöpferisch abgetan, mit der urheberrechtlichen Stellung des Regisseurs befaßte sich der Beschluß wenigstens etwas eingehender. Hierbei wurde darauf verwiesen, daß es zwar nicht an Versuchen fehle, dem Theaterregisseur urheberrechtlichen Schutz zuzubilligen, diese Meinung jedoch mit Recht stets überwiegend abgelehnt worden sei. Warum diese Ablehnung nach Ansicht des Gerichts "mit Recht" erfolge, wurde mit ganzen zwei Sätzen begründet: "Denn die bloße Inszenierung - und sei sie künstlerisch auch noch so hervorragend - stellt keine individuelle geistige Schöpfung dar, sie geht vielmehr auf eine persönliche Leistung des Schöpfers des Bühnenwerkes zurück und ist eine Offenbarung eines Fremdwerkes. Der Regisseur des Bühnenstückes ist Interpret, d. h. Mittler zwischen Urheber und Publikum."⁵⁹⁾

Für eine Kostenentscheidung nach § 91a ZPO mag diese Begründung genügen, zur Klärung der hier interessierenden urheberrechtlichen Streitfrage reicht sie jedoch nicht aus. Auch Kleine vertritt in seiner kritischen Urteilsanmerkung⁶⁰⁾ die Auffassung, daß sich das Gericht mit der Problematik eingehender hätte befassen müssen, während Samson die vorgenommene Generalisierung als "nicht haltbar" ablehnt⁶¹⁾.

Ein Streit zwischen dem jungen Regisseur Peter Mussbach und den Städtischen Bühnen Frankfurt (Main) im Jahre 1975 scheint eine Wende in der Rechtsprechung zur urheberrechtlichen Stellung des Theaterregisseurs auszulösen. Dem Antrag Mussbachs entsprechend erließ das Landgericht Frankfurt (Main)

59) GRUR Int. 1968, 165.

60) Schulze, OLGZ 93 S. 9.

61) Urheberrecht, S. 198.

am 14. August 1975 eine einstweilige Verfügung, durch die der Stadt Frankfurt untersagt wurde, "die Oper 'Götterdämmerung' von Richard Wagner in der Inszenierung des Antragstellers zu spielen, wenn darin Regieteile enthalten sind, die nicht vom Antragsteller stammen oder von ihm gebilligt sind."⁶²⁾ Erstmals wurde dabei von einem deutschen Gericht die Möglichkeit bejaht, den Bühnenregisseur als Urheber einer Regieleistung gegen Änderungen an seinem Werk zu schützen. Zwar sei in der Regel davon auszugehen, daß der Rechtsschutz der Regieleistungen sich nach den Grundsätzen über die Leistungsschutzrechte richte. Dieser Rechtsschutz müsse aber, wie die allgemeine Entwicklung der Regiekunst zeige, dann Erweiterung finden, wenn sich die Regieführung etwa die Erhellung des Werkes mit neuen Mitteln zur Aufgabe gestellt habe. Da Mussbach glaubhaft gemacht habe, daß seiner Inszenierung eine gestalterische Idee zugrunde liege, die bestimmt von der bisherigen Auffassung, möglicherweise auch von der Grundkonzeption dieser Oper deutlich abweiche, und daß er diese Inszenierungs-idee in konkrete Regieleistungen umgesetzt habe, könne der Inszenierung nach dem Darlegungsstand des einstweiligen Verfügungsverfahrens eine schöpferische Höhe nicht abgesprochen werden. Die Feststellung des realen schöpferischen Gehalts der Regieleistung müsse allerdings der Systematik der ZPO entsprechend dem nachfolgenden Hauptverfahren vorbehalten bleiben.

Diese revolutionäre Entscheidung, die in der Presse auch erhebliches Aufsehen erregte⁶³⁾, wurde in zweiter Instanz vom Oberlandesgericht Frankfurt (Main) im Ergebnis wieder aufgehoben⁶⁴⁾. Nach Ansicht des Rechtsmittelge-

62) Ein eingehender Bericht über diese Entscheidung findet sich in Film u. R. 1976, 142 ff.

63) Vgl. z.B. SZ Nr. 186 vom 16. 8. 1975, S. 12; AZ vom 16. 8. 1975, S. 6 und vom 18. 8. 1975, S. 16; DIE ZEIT Nr. 35 vom 22. 8. 1975, S. 32; DER SPIEGEL 29. Jg. 1975, Nr. 35, S. 110.

64) NJW 1976, 677.

richts sei zwar ein Urheberrecht an einer Regieleistung ausnahmsweise möglich, doch habe der Antragsteller Mussbach die erforderliche Gestaltungshöhe seiner Inszenierung nicht ausreichend glaubhaft gemacht. Aber selbst wenn seine Leistung urheberrechtsschutzfähig wäre, müsse er sich nach Treu und Glauben Änderungen - soweit sie nicht zu einer Entstellung der Inszenierung führten, was hier aber nicht der Fall sei - gefallen lassen, da die verwertungsrechtlichen Interessen des Theaters seinen urheberpersönlichkeitsrechtlichen Interessen vorzuziehen seien. Der Rechtsgedanke des § 83 Abs. 2 UrhG, wonach mehrere ausübende Künstler im Falle einer Ensemble-Leistung bei der Ausübung ihrer Verbotungsrechte aufeinander Rücksicht zu nehmen haben, müsse auch auf das Verbotungsrecht des als Urheber geschützten Regisseurs Anwendung finden. Im übrigen könne eine Rufgefährdung des Regisseurs auch durch Hinweise in den Programmheften, welche Teile der Inszenierung gegen seinen Willen geändert worden seien, ausgeschlossen werden.

Der Vollständigkeit halber sei noch das Urteil des Arbeitsgerichts München vom 3. Dezember 1965⁶⁵⁾ erwähnt, obwohl dort die Ansicht des klagenden Regisseurs, seine Inszenierungen seien schutzfähige Bearbeitungen, ausschließlich mit einem Auszug aus Ulmers Lehrbuch widerlegt wurde⁶⁶⁾. Dabei mißverstand das Gericht dieses Zitat allem Anschein nach auch noch. Wenn es nämlich im Anschluß an die Ausführungen Ulmers zu dem Ergebnis gelangte, eine Bearbeitung im urheberrechtlichen Sinne müsse das Originalwerk dergestalt überlagern, daß nicht mehr eine Offenbarung fremden Werks vorliege, verkannte es eklatant die Tatsache, daß jede Bearbeitung begriffsnotwendig stets auch ein fremdes Werk offenbaren wird. Die Orchesterfassung der "Bilder einer Ausstellung" von Maurice Ravel, um einen klassischen Fall der Bearbeitung beispielhaft zu nennen, "offenbart" gleichzeitig

65) UFITA Bd. 50, S. 303 (1967).

66) Vgl. a. a. O., S. 306.

in nicht geringem Maße die für Klavier geschriebene Komposition Modest Mussorgskis. Andernfalls würde es sich auch nicht um eine Bearbeitung, sondern um einen Fall der freien Benutzung im Sinne von § 24 UrhG handeln. Richtig verstanden meint Ulmer an der fraglichen Stelle⁶⁷⁾, eine Bearbeitung könne deshalb nicht in Frage stehen, weil ausschließlich ein fremdes Werk offenbart wird.

Resümierend bleibt festzustellen, daß die bisherige Rechtsprechung zum Urheberrecht des Theaterregisseurs weder in quantitativer, noch in qualitativer Hinsicht geeignet ist, bei der Lösung der Streitfrage eine ausschlaggebende Rolle spielen zu können. Soweit zu dieser Frage unmittelbar und mit eigenen Gedanken Stellung genommen wurde, geschah dies im Rahmen einer Kostenentscheidung bei erledigt erklärtem Hauptverfahren und zweier vorläufiger Entscheidungen im Eilverfahren. Eine abschließende Klärung des Rechtsproblems konnte hiervon nicht erwartet werden.

67) Urheber- und Verlagsrecht, S. 142.

III. Der Meinungsstreit in der Literatur

Die Geschichte des Meinungsstreits wurde, was nur zu verständlich ist, vor allem durch die Entwicklung der Regiekunst bestimmt. Zu Zeiten einer Hochblüte dieser Kunstgattung wurde die Problematik stets von neuem in der Literatur aufgegriffen. Vor Beginn unseres Jahrhunderts war die Frage nach einem Regisseururheberrecht dagegen noch nicht relevant, da bis dahin die Spielleitung hauptsächlich aus "Arrangements" bestand⁶⁸⁾ und auf eine eigene künstlerische Aussage weitgehend verzichtete. Nur so ist es zu erklären, daß Opet in seinem Standardwerk "Deutsches Theaterrecht" aus dem Jahre 1897 praktisch mit keinem Wort auf die Arbeit des Regisseurs einging. Bezeichnend ist auch, daß Opet an anderer Stelle⁶⁹⁾ die Auffassung vertrat, es sei ausschließlich die Sache des Schauspielers, wie er die ihm übertragene Rolle zur Darstellung bringe.

Das LUG von 1901 klammerte zunächst die Leistung der Bühnen- und Vortragskünstler vollständig aus, ohne damit im Schrifttum Widerspruch auszulösen. Zwar hatte der Deutsche Bühnenverein bereits im Jahre 1895 versucht, der Reproduktion den Rang einer geistigen Schöpfung zu erstreiten⁷⁰⁾, konnte mit diesem Vorstoß allerdings keinerlei Resonanz bei Gesetzgeber und Juristischer Literatur erreichen. Denn erst nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich in den Fachkreisen allmählich - nicht zuletzt auf Grund der neuen Aufnahmetechniken - die Erkenntnis durch, daß ein Schutz der darstellenden Künstler nicht von vorneherein indiskutabel sein muß. Die umstrittene Novelle von 1910, die dem ausübenden Künstler über § 2 Abs. 2 Satz 1 LUG ein fingiertes Bearbeiterrrecht zuerkannte, war ja - wie erwähnt - noch aus-

68) So sah Kohler noch im Jahre 1892 in der Theaterinszenierung nur die Ausstattung, die "ebenso wenig ein Kunstwerk (ist), als ähnliche Arrangements im Leben es sind" (vgl. Lit. und art. Kunstwerk, S. 61).

69) Der Bühnengagementsvertrag, S. 158.

70) Fromm in GRUR 1962, 561.

schließlich im Interesse der Schallplattenindustrie erfolgt. Man wählte die Konstruktion des § 2 Abs. 2 Satz 1 I.UG allein in der Annahme, der ausübende Künstler würde ohnedies letztlich sein Schutzrecht dem Hersteller des Schallträgers übertragen ⁷¹⁾.

Der Ruf nach einem Urheberrecht speziell für den Regisseur setzte unmittelbar nach dem Durchbruch der modernen Aufführungskunst ein, der mit dem Namen Max Reinhardt untrennbar verbunden ist. Dieser überragende Künstler war es in erster Linie auch, der unbewußt den Anstoß zur ersten, 1914 erschienenen Untersuchung der "Urheberrechte an der Regie" durch Elisabeth Lilla gab. Im gleichen Jahr sollte die Frage eines Regieschutzes übrigens auch auf dem in Leipzig geplanten Kongreß der Association littéraire et artistique internationale erörtert werden ⁷²⁾. Wenn auch die Tagung infolge des Kriegsausbruchs abgesagt werden mußte, so dokumentiert das Vorhaben doch deutlich, welche Beachtung dieses Problem innerhalb kürzester Frist international finden konnte.

Während der Kriegs- und Notjahre, als kulturelle Belange allgemein nur eine sehr untergeordnete Rolle spielten, wurde die Problematik in der Literatur verständlicherweise nur ganz vereinzelt aufgegriffen ⁷³⁾. Die auch im Theaterleben stürmischen zwanziger Jahre brachten dagegen die Diskussion wieder in Gang. Neben einer Unzahl von allgemeinen Stellungnahmen zum Schutz der ausübenden Künstler - eine Reaktion auf die außerordentlich kreative Epoche des Kunstschaffens nach der Zeit des Elends, aber auch auf die seinerzeit geplante Urheberrechtsreform ⁷⁴⁾ - finden wir mehrere Arbeiten, die sich weitgehend, teilweise sogar ausschließlich mit dem Schutz des Regisseurs

71) Rintelen, S. 198.

72) Marwitz in GRUR 1926, 574; Ellinger, S. 1.

73) 1916 von Freiesleben und 1920 von Oehmke.

74) Vgl. Möhring-Nicolini, § 1 Anm. 1a) aa).

befassen⁷⁵⁾.

In der folgenden, vom nazistischen Kulturdirigismus geprägten Epoche ließ das Interesse an der Problematik erklärlicherweise spürbar nach⁷⁶⁾, um mit der Wiedergeburt einer von staatlichen Repressionen freien Theaterkultur von neuem aufzuleben⁷⁷⁾. Das Inkrafttreten des Urheberrechtsgesetzes von 1965 hat dann den Meinungsstreit unterbrochen, aber nicht endgültig beendet. Bereits das erwähnte Urteil des OLG Koblenz aus dem Jahre 1967⁷⁸⁾ rückte die Streitfrage wieder in den Mittelpunkt, und bei der noch immer wachsenden Bedeutung der Theaterregie ist ein Ende der Diskussion, zumindest solange ein Grundsatzurteil fehlt, nicht abzusehen⁷⁹⁾.

Von den zahllosen Stellungnahmen, die in den letzten rund sechzig Jahren zum Recht des Theaterregisseurs im weitesten Sinne abgegeben wurden - die Gesamtzahl kann mit weit über 100 angegeben werden - , ist allerdings nur ein relativ geringer Teil für die gegenwärtige Untersuchung verwertbar. Die überwiegende Mehrzahl der Literaturmeinungen befaßt sich nämlich mit dem Schaffen der ausübenden Künstler im allgemeinen, wobei sie den Regisseur zwar - größtenteils ausdrücklich - diesem Künstlerkreis zurechnet, dabei aber seine gegenüber dem typischen ausübenden Künstler höchst unterschied-

75) So die Arbeiten von Koch (1927), Reiners (1927), Lyon (1930), Porstendorfer (1933), Lichtenstein (1934) und Röber (1935).

76) Die Untersuchung von Gnekow (1940) nimmt eine Ausnahmestellung ein.

77) In diesem Zusammenhang sind insbesondere die Abhandlungen von Telser (1948), Hauße (1956), Ott (1956) und Schmieder (1963) zu nennen, daneben aber auch der Aufsatz von Fromm in GRUR 1962, 561-566 und die Urteilsanmerkung von Hirsch Ballin in Schulze, Ausl. Frankr. 7 (1965).

78) GRUR Int. 1968, 164.

79) Die letzten einschlägigen Untersuchungen sind die Aufsätze von Leinveber in GRUR 1971, 149-150, Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 133-149 (1972) und Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 129-144 (1972) sowie die Abhandlung von v. Foerster (1973).

liche Arbeitsweise⁸⁰⁾ völlig außer Betracht läßt und damit an der eigentlichen Problematik vorbeigeht. Diesen Beiträgen kann deshalb bei einer Untersuchung, die speziell das Recht des Regisseurs zu behandeln und hierbei dessen Ausnahmestellung unter den interpretierenden Künstlern besonders zu berücksichtigen hat, keine erhebliche Bedeutung zugesprochen werden, mögen sie auch als allgemeingültige Überlegungen zu den Problemen rund um den sogenannten Leistungsschutz von unbestreitbarem Interesse sein. Die hier angesprochene Einschränkung gilt insbesondere für die von Elster⁸¹⁾, Cahn-Speyer⁸²⁾, Marwitz⁸³⁾, Hoffmann⁸⁴⁾ und Smoschewer⁸⁵⁾ zur Frage "Urheberrecht oder Leistungsschutz für den ausübenden Künstler" in den Jahrgängen 1926 bis 1932 von GRUR und UFITA mit Vehemenz geführten Diskussion, für die Ausführungen Trollers⁸⁶⁾, der seit langem für einen weitreichenden Schutz der wiedergebenden Künstler mit großem Engagement kämpft, ebenso wie für die von Pfitzner⁸⁷⁾, der gegen jeglichen Interpretenschutz erbittert zu Felde gezogen ist, schließlich aber auch für eine Reihe von Monographien⁸⁸⁾.

80) Vgl. oben S. 32 ff.

81) GRUR 1927, 42-50 und 431-438; UFITA Bd. 2, S. 595-615 (1929); UFITA Bd. 3, S. 371-391 und S. 574-581 (1930).

82) GRUR 1927, 795-798; UFITA Bd. 4, S. 368-385 (1931); UFITA Bd. 5, S. 342-355 (1932).

83) GRUR 1926, 573-577; UFITA Bd. 3, S. 299-309 (1930).

84) GRUR 1927, 69-72; GRUR 1931, 706-713.

85) GRUR 1927, 50-54.

86) Immaterialgüterrecht Bd. 1, S. 500 ff.; Jurisprudenz auf dem Holzwege; Schw. Mitt. 1955, 137-165.

87) Werk und Wiedergabe; vgl. auch Musik und Dichtung 1955 Nr. 6, S. 9-10, wo eine Rede Pfitzners zu diesem Themenkreis leicht gekürzt wiedergegeben ist.

88) In chronologischer Reihentolge seien hier die Werke von Ellinger (1934), W. Würtz (1950), Hubmann, Das Recht des schöpferischen Geistes (1954) und Der Schutz des ausübenden Künstlers nach geltendem Recht (1959),

Einige Beiträge verfehlen den Kern des Problems auch dadurch, daß sie nur den Fall einer einschneidenden Veränderung des Bühnenstücks anlässlich der Inszenierung beurteilen⁸⁹⁾, die als solche bereits den Erfordernissen einer Bearbeitung im urheberrechtlichen Sinne entspricht, oder dadurch, daß sie die Inszenierung weitgehend mit dem Bühnenbild gleichsetzen⁹⁰⁾.

Vor Inkrafttreten des Urheberrechtsgesetzes scheiterte überdies für manche Autoren ein Urheberrecht des Regisseurs schon an der fehlenden schriftlichen Fixierung seiner Leistung⁹¹⁾. Von den in § 1 Abs. 1 LUG enumerativ aufgezählten schutzfähigen WerkGattungen kam nämlich für die Inszenierung von vorneherein nur die der Schriftwerke in Frage, was aber begriffsnotwendig eine schriftliche Festlegung vorausgesetzt hätte. Lediglich choreographische und pantomimische Werke wurden ausnahmsweise auch dann "wie Schriftwerke" geschützt, wenn der Bühnenvorgang auf andere Weise als schriftlich festgelegt worden war⁹²⁾. Da im neuen Urheberrechtsgesetz dagegen von einer enumerativen Aufzählung der geschützten Werke bewußt Abstand genommen wurde, bleibt ein urheberrechtlicher Schutz der Regieleistung nicht bereits dann ausgeschlossen, wenn diese nicht unter die Gattung "Schriftwerke" subsumiert werden kann. Das unbedingte Erfordernis der schriftlichen Fixierung ist somit entfallen.

Sondert man die aus den genannten Gründen nicht voll verwertbaren Stellung-

Goldbaum, Schöpfung oder Leistung? (1957), Konda (1959), Nipperdey (1959), Wippermann (1959), Blomeyer (1960), v. Rauscher auf Weeg (1960) und Kummer (1968) beispielhaft genannt.

89) Lehnerdt, S. 39; Röber, S. 29; Marwitz in UFITA Bd. 3, S. 303 (1930); Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 83 (1969) und Bd. 65, S. 107 (1972).

90) Vgl. oben S. 55 FN 68; ähnlich aber auch Möller, S. 51.

91) Gnekow, S. 93 ff.; Telser, S. 55 f.; a.A. Elster, Urheber- und Verlagsrecht, S. 35.

92) § 1 Abs. 2 LUG.

nahmen aus, so stellt sich der zunächst scheinbar kaum überschaubare Meinungsstreit doch einigermaßen übersichtlich dar. Zu allen Zeiten hat es Befürworter eines Regisseururheberrechts gegeben, wobei natürlich die Stimmen aus der Zeit des LUG außer Betracht zu bleiben haben, die sich zwar expressis verbis für ein Urheberrecht aussprachen, im Ergebnis aber nur einen eingeschränkten Schutz anstrebten, wie er jetzt in etwa im Leistungsschutzrecht verwirklicht ist. Bereits die erste Abhandlung von Lilia schloß mit der Forderung nach einem urheberrechtlichen Schutz des Regisseurs. Allerdings sollte dabei der Schutz auf den von ihr unter dem Begriff "Rahmenregie" zusammengefaßten Teil der Regiearbeit, der den äußeren Rahmen der Aufführung durch die Einrichtung der Szenerie und der Fixierung der schauspielerischen Gebärden prägt, beschränkt bleiben⁹³⁾. Dagegen sollte die sogenannte "Textregie", also "die Tätigkeit des Regisseurs, die sich auf das rein Sprachliche einer Aufführung erstreckt"⁹⁴⁾, nicht geschützt werden, da sich eine Identität zweier Aufführungen in diesem Bereich niemals erreichen lasse⁹⁵⁾.

Für Freiesleben war die Regie eine schutzfähige, schaffende Tätigkeit, soweit sie sich unter Aufwendung persönlicher Eigenart vollziehe⁹⁶⁾. Oehmke wollte in Übereinstimmung mit Lilia ein Urheberrecht ebenfalls nur für die bildlichen Wirkungen einer Inszenierung geben und bejahte dementsprechend eine Schutzfähigkeit nur für "Ausstattungsstücke" und "künstlerische Massenszenen"⁹⁷⁾. Koch, selbst Regisseur und Chef dramaturg, lehnte diese Unterscheidung zwischen Text- und Rahmenregie dagegen strikt ab und bezeichnete die Regieleistung als einheitliches Gesamtergebnis aus der

93) S. 15 ff.

94) S. 15.

95) S. 28.

96) GRUR 1916, 112.

97) S. 32 ff.

Summe von zahlreichen Einzelleistungen⁹⁸⁾. Er sah in der Inszenierung eine Wiedergabe des als Schriftwerk im Sinne von § 1 LUG zu bewertenden Regiebuchs und kam damit zu der Schlußfolgerung, daß ein Urheberrecht für die Regiearbeit nur bei Anfertigung eines umfassenden Regiebuchs entstehen könne⁹⁹⁾. Lyon räumte zwar ein, "daß ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs der grundsätzlichen Einstellung des LUG widerspricht"¹⁰⁰⁾, verneinte jedoch einen tatsächlichen und rechtlichen Unterschied zwischen dem Wesen der Produktion und der Reproduktion und forderte deshalb eine juristische Gleichbehandlung¹⁰¹⁾. Es könne nämlich nicht zweifelhaft sein, daß der Regisseur aus seiner Inszenierung das Recht des geistig Schaffenden genieße¹⁰²⁾.

Auch Porstendorfer äußerte sich im Sinne des Regisseurs positiv, indem er vor allem auf die enge Verwandtschaft von Pantomime und dem "Bühnenvorgang des gewöhnlichen Theaterstückes" verwies¹⁰³⁾. Voraussetzung eines Urheberrechts sollte allerdings sein, daß die Tätigkeit des Regisseurs nicht nur auslegender Art sei, sondern im Einzelfall tatsächlich ein Weiter-schaffen insbesondere mit Hilfe "pantomimischer Zutaten" darstelle¹⁰⁴⁾. Eine schriftliche Fixierung im Regiebuch sollte jedoch entgegen der Ansicht Kochs nicht Voraussetzung des Schutzes sein¹⁰⁵⁾.

Für Hirsch-Ballin¹⁰⁶⁾ ist das Theaterstück als lesbare Mitteilungsform

98) S. 21.

99) S. 113.

100) S. 11.

101) S. 28 f.

102) S. 29.

103) S. 44.

104) a. a. O.

105) S. 43.

106) Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7.

gewiß fertig, zugleich aber in dem Sinne unfertig, als es nur mehr oder minder andeutungsweise anschaulich erlebt werden könne. Erst durch Zutun des Regisseurs werde das ursprüngliche Schriftwerk zu einer als Geschehnisablauf erlebbaren Realität¹⁰⁷⁾. Deshalb müsse man dem Regisseur bei allem gebotenen Respekt vor dem Werk eines anderen einen regelrechten Urheberrechtsschutz gönnen¹⁰⁸⁾, zumal jener dem Übersetzer, der bislang unangefochten Urheberrechtsschutz genieße, wesentlich näher stehe als etwa den auch nur zu den Leistungsschutzberechtigten zählenden Tonträgerfabrikanten und Sendeunternehmungen¹⁰⁹⁾. Schmieder griff diesen Gedanken auf und sah die schöpferisch interpretierende Kunst des Regisseurs auf derselben Stufe wie diejenige des Übersetzers stehen¹¹⁰⁾. Jede Inszenierung eines Bühnenwerkes sei - wie jede künstlerisch-individuelle Interpretation überhaupt - als eine Umformung des schriftlichen "Entwurfs" in die konkrete Gestalt seiner Realisierung anzusehen, weshalb dem Regisseur stets ein vom Urheberrecht des Bühnenautors abhängiges Ausschließlichkeitsrecht gewährt werden müsse¹¹¹⁾.

Auch die letzte eingehende Untersuchung von v. Foerster spricht sich grundsätzlich für ein Regisseururheberrecht aus. Eine schutzfähige, schöpferische Inszenierung liege dann vor, "wenn die Ergänzungen, die eine Aufführung erfordert, in ihrer Gesamtheit Ausdruck einer Idee sind und dadurch die Werke und Leistungen, die Bestandteil einer Aufführung sind, zu einer künstlerischen Einheit verbunden werden"¹¹²⁾. In der Praxis werde diese Voraussetzung allerdings nur selten erfüllt, so daß nichtschöpferische Insze-

107) a. a. O., S. 12 f.

108) a. a. O., S. 16.

109) a. a. O., S. 14.

110) UFITA Bd. 63, S. 147 (1972).

111) a. a. O., S. 137.

112) S. 52.

nierungen die Regel blieben¹¹³⁾. Schließlich sprechen auch Litten¹¹⁴⁾ und Walter¹¹⁵⁾ die Möglichkeit eines Urheberrechtsschutzes der Inszenierung an, ohne ihre Ansicht jedoch detaillierter zu begründen.

Alle diese meist mit großer Leidenschaft vorgebrachten Diskussionsbeiträge konnten allerdings nicht verhindern, daß von der herrschenden Meinung ein Urheberrecht des Theaterregisseurs stets abgelehnt wurde. Dies gilt insbesondere für die gängigen Kommentare, die zu der Streitfrage ganz überwiegend negativ Stellung nehmen, ohne ihr dabei freilich breiteren Raum einzuräumen¹¹⁶⁾. Häufig beläßt man es bei der nicht weiter begründeten Feststellung, daß der Regisseur kein urheberrechtlich schutzfähiges Werk erzeuge¹¹⁷⁾. In den führenden Lehrbüchern der Gegenwart von Ulmer¹¹⁸⁾ und Hubmann¹¹⁹⁾ wird die gleiche Ansicht vertreten - allerdings auch nur von Erstgenanntem genauer dargelegt - während Elster in seinen Standardwerken noch gegenteiliger Meinung war¹²⁰⁾.

Von all den Monographien, die sich ausschließlich mit dem Recht des Regisseurs befassen, spricht sich dagegen als einzige die Abhandlung von Ott strikt gegen die Zuerkennung eines Urheberrechts aus¹²¹⁾. Andere Monographien,

113) S. 52 f.

114) S. 8.

115) GRUR Int. 1974, 435.

116) So Möhring-Nicolini, § 7 Anm. 3a); Fromm-Nordemann, § 3 Anm. 4b); v. Gamm, § 73 Rd.-Nr. 6; Goldbaum, Urheberrecht, § 2 Anm. B V; Runge, Urheber- und Verlagsrecht, S. 266; Marwitz-Möhring, § 1 Anm. 35d); a. A. lediglich Voigtländer-Elster-Kleine, § 1 Anm. 4.

117) Goldbaum, a. a. O.; ähnlich Runge, a. a. O. und Möhring-Nicolini, a. a. O.

118) Urheber- und Verlagsrecht, S. 142 f.

119) Urheber- und Verlagsrecht, S. 251.

120) Urheber- und Erfinderrecht, S. 147 sowie Urheber- und Verlagsrecht, S. 26.

121) S. 28 f.

die zu einem ablehnenden Ergebnis kommen, behandeln das Problem nur mehr oder minder am Rande¹²²⁾. Eingehender wird die Streitfrage in den Aufsätzen von Nordemann¹²³⁾, Leinweber¹²⁴⁾ und Krüger-Nieland¹²⁵⁾ untersucht, wobei die Möglichkeit eines Regisseururheberrechts ebenso verneint wird wie in einer Reihe weiterer Zeitschriftenveröffentlichungen¹²⁶⁾.

Als Hauptargument bringen die Gegner eines urheberrechtlichen Regieschutzes vor, die Aufführung eines Bühnendramas sei lediglich Wiedergabe des bereits geschaffenen Werkes. Der Spielleiter sei zwar der Erste unter denjenigen, denen die künstlerische Interpretation des Bühnendramas unterliege, damit aber noch nicht Urheber¹²⁷⁾. Denn die Darbietung könne ihrerseits nicht selbst wieder Schöpfung sein¹²⁸⁾. Da das Stück bereits ebenso "fix und fertig" sei wie etwa ein Gemälde¹²⁹⁾, bleibe für einen schöpferischen Beitrag des Regisseurs kein Raum¹³⁰⁾. Vielmehr ergebe sich die Inszenierung "zwangsläufig" aus dem Stück, da sämtliche Deutungsmöglichkeiten bereits

122) So Reiners, S. 70; Hauffe, S. 23; Möhring, Nachbarrechte, S. 18; Papaconstantinou, S. 8 f.; Zschokke, S. 98 f.; Wipf, S. 57 und Lewentson, S. 15.

123) Film u. R. 1970, 73-78.

124) GRUR 1971, 149-150.

125) UFITA Bd. 64, S. 129-144 (1972).

126) Repräsentativ seien hier genannt die Urteilsanmerkung von Opet in JW 1924, 1719-1720, die Besprechungen der Abhandlungen von Koch und Reiners durch Riezler in UFITA Bd. 1, S. 340-344 (1928) und Klemperer in JW 1928, 1188 sowie die Aufsätze von Hoffmann in GRUR 1927, 69-72 und Friedemann in UFITA Bd. 1, S. 530-563 (1928).

127) Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142; dieser Argumentation haben sich auch Möhring-Nicolini (§ 7 Anm. 3a)) im wesentlichen angeschlossen.

128) Vgl. hierzu auch de Sanetis in UFITA Bd. 20, S. 34 (1955), Süß, S. 61 f. und Hilber in Schw. Mitt. 1960, 151.

129) Pfitzner, Werk und Wiedergabe, S. 335; ähnlich Rintelen, S. 72.

130) Runge, Urheber- und Verlagsrecht, S. 266.

in der Dichtung enthalten seien¹³¹⁾. Überdies sei die Regie nur durch das jeweilige Werk und an diesem verständlich¹³²⁾. Diese Abhängigkeit spreche als weiterer Grund dafür, daß man die reproduzierende Leistung urheberrechtlich als minderen Rechts ansehen müsse¹³³⁾. Schließlich fehle es an der für ein schutzfähiges Werk notwendigen Objektivation. Zwar sei die Regieleistung als Gesamtdarstellung anders als die Einzeldarstellungen in ihrer geistigen Existenzfähigkeit mit der Persönlichkeit ihres Trägers nicht unlösbar verknüpft, dafür sei sie aber mit allen Einzeldarstellungen untrennbar verbunden. Daher sei die Gesamtdarstellung einer Objektivation ebenfalls nicht fähig¹³⁴⁾.

Aus all diesen Gründen ergibt sich für die herrschende Meinung, daß die Grenzlinie zwischen Werkschaffen und Offenbarung fremden Werks nicht verwischt werden dürfe¹³⁵⁾. Im übrigen müsse der Leistung eines nachschaffenden Künstlers urheberrechtlicher Schutz unbeschadet der Schutzmöglichkeit schon aus rechtspolitischen Überlegungen versagt bleiben¹³⁶⁾. Ein Urheberrecht des Regisseurs würde nämlich wegen der Gefahr möglicher Rechtsverletzungen auf die Entwicklung der Regiekunst lähmend wirken¹³⁷⁾ und gleichzeitig zu Kollisionen mit den Interessen der Autoren führen¹³⁸⁾.

Mitunter wurde der eben dargestellte juristische Meinungsstreit von kritischen Stimmen begleitet, die den Juristen die Fähigkeit rundweg absprachen,

131) Telser, S. 26; Ott, S. 20.

132) Hoffmann in GRUR 1930, 1214.

133) Elster in GRUR 1927, 43.

134) Ellinger, S. 57 f.

135) Vgl. Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 141.

136) Hoffmann in GRUR 1927, 71.

137) Ott, S. 38; ähnlich Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 138 (1972).

138) Rintelen, S. 182; Nipperdey, S. 44; Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 131 (1972) und in diesem Sinne bereits Elster in UFITA Bd. 3, S. 576 (1930).

zur Regieleistung oder auch zur künstlerischen Interpretation im allgemeinen sachgerecht Stellung zu nehmen. So klagte Opet bereits um die Jahrhundertwende: "Während die ästhetischen Schriftsteller die Bedeutung der Aufführung wohl einstimmig in's richtige Licht stellen, verkennt die juristische Litteratur meist ihr Verhältniß zum Schriftwerk."¹³⁹⁾ Für Troller wird der Streit um die ästhetisch schöpferische Leistung der ausübenden Künstler von den Juristen nur deshalb so hartnäckig geführt, "weil sie zuerst die Worte in den Händen drehen und dabei nicht daran denken, was sie bei der Aufführung eines musikalischen oder dramatischen Werkes erleben"¹⁴⁰⁾. Nach Ansicht Porstendorfers stehen schließlich "der Erkenntnis und Beurteilung der einzelnen Tätigkeiten bei einer Inszenierung hinsichtlich ihrer juristischen Bedeutung" mangels ausreichender Kenntnis der Theaterpraxis erhebliche Schwierigkeiten entgegen¹⁴¹⁾.

Trotz der gewiß nicht unberechtigten Vorbehalte gegenüber Werturteilen von Juristen in künstlerischen Fragen soll nun ein weiteres Mal der Versuch unternommen werden, die Tätigkeit des Theaterregisseurs aus urheberrechtlicher Sicht zu würdigen, ohne dabei die Besonderheiten des Bühnenbetriebs außer acht zu lassen.

139) Beiträge zum Aufführungsrecht, S. 179.

140) Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 500.

141) S: 7.

C. Die Werkqualität der Regieleistung

I. Die urheberrechtlich relevante Tätigkeit des Theaterregisseurs

1. Abgrenzung zur Dramaturgie

Kaum eine Aufführung ist wohl jemals über die Bühne gegangen, die das zugrunde liegende Werk des Autors bis in das kleinste Detail hinein wiedergab und auf jegliche, selbst noch so geringe Änderung verzichtete. Vielmehr sind kleinere sprachliche Verbesserungen sowie Kürzungen und Streichungen am Text vor allem insoweit die Regel, als sich dadurch an Charakter und Aussage des Stücks nichts ändert. Manche Werke der Bühnenliteratur haben die im Fachjargon als "Striche" bezeichneten Änderungen gewissermaßen schon vorprogrammiert, da sie in der Originalfassung die Dimensionen eines Theaterabends sprengen und die Fassungskraft auch des geübten Publikums übersteigen würden. Diese Feststellung gilt gleichermaßen für die gängigen Dramen des klassischen Repertoires - die 12.000 Goethe-Verse von "Faust I" und "Faust II" könnten ungekürzt zusammen sechs Theaterabende füllen, und auch eine vollständige Wiedergabe von Shakespeares "Hamlet" würde immerhin sechs bis sieben Stunden dauern¹⁾ - wie für einzelne Stücke zeitgenössischer Autoren²⁾. Besonders personalintensive Werke können von durchschnittlichen Bühnen oft nur dann realisiert werden, wenn unbedeutende Nebenrollen gestrichen werden. Derartige Veränderungen fallen üblicherweise in den Wirkungsbereich des Regisseurs, dessen Aufgabe es ist, mit der jeweiligen Inszenierung eine Lösung zu finden, die den Intentionen des Autors entspricht, aber auch die technischen und personellen Möglichkeiten des Theaters und die intellektuellen Fähigkeiten des Pu-

1) Vgl. Joachim Kaiser in der SZ Nr. 46 vom 25.2.1975, S. 20.

2) Vgl. Otto F. Beer zu den Texten Rolf Hochhuths in der SZ Nr. 47 vom 25.2.1974, S. 12.

blikums³⁾ berücksichtigt.

Von diesen theaterüblichen kleineren Änderungen, welche die dichterische Aussage voll erhalten, sind die Fälle grundlegender Neubearbeitungen der Stücke anlässlich einer Inszenierung strikt zu unterscheiden. Eine solche dramaturgische Bearbeitung liegt vor, wenn sich der Aussagegehalt des Bühnendramas oder seine Form in so erheblichem Maße verändern, daß sich die Neufassung in ihrer Individualität vom ursprünglichen Werk abhebt^{4) 5)}. Daß hierbei eine Bearbeitung im Sinne des § 3 2. Alt. UrhG entsteht und dem jeweiligen Bearbeiter urheberrechtlicher Schutz zukommt, ist völlig unstreitig.

Normalerweise obliegen derartige Neubearbeitungen dem Dramaturgen, doch erlebt man es auch nicht selten, daß sie der Regisseur zusätzlich zu seinen eigentlichen Aufgaben übernimmt. Rechtliche Schwierigkeiten bereiten diese Fälle, bei denen der Regisseur seinen ursprünglichen Tätigkeitsbereich verläßt, jedoch nicht. Denn die Zuerkennung eines Bearbeiterrechts richtet sich allein nach der Qualität der Änderungen, ohne daß es auf die Person des Bearbeiters ankäme⁶⁾. Damit bleibt es ohne jegliche Bedeutung, ob die Neufassung des meist älteren Dramas im Einzelfall von einem Dramaturgen, einem Schriftsteller der Gegenwart, einem Regisseur oder auch einmal von einem theaterinteressierten Laien vorgenommen wurde. Im übrigen entsteht der Schutz der Bearbeitung ja auch unabhängig von einer etwaigen Realisierung dieser Neufassung auf der Bühne, was ebenfalls unterstreicht, daß diese Fälle mit dem Problem der urheberrechtlichen Bewertung der eigentlichen Regiearbeit, nämlich des "In-Szene-Setzens", nichts zu tun haben. Ein Un-

3) So wird man bei der Inszenierung an einer Jugendbühne manches stärker herausstreichen, was man ansonsten gewöhnlich nur andeutet.

4) Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142.

5) Hierbei kann es sich beispielsweise auch um die Übersetzung eines fremdsprachigen Werkes handeln. So hat Charles Regnier bei einigen französischen Komödien, die er einzustudieren hatte, die deutsche Übersetzung selbst besorgt.

6) Vgl. Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 112 f., wo ausgeführt wird, daß das deutsche Urheberrecht ohne Ausnahme am Urheberschaftsprinzip festhält.

terschied ist lediglich darin zu sehen, daß einmal das Originalwerk, meist mit unwesentlichen Modifizierungen, einstudiert werden soll, im anderen Fall das bereits umgestaltete Werk. Die eigentliche Regiearbeit bleibt jedoch die gleiche⁷⁾.

Mit Recht hat deshalb der BGH im oben genannten Urteil "Biografie: 'Ein Spiel'"⁸⁾ darauf hingewiesen, daß bei diesem Prozeß nicht über den urheberrechtlichen Schutz des Regisseurs Noelte, sondern über den des dramaturgischen Bearbeiters Noelte zu entscheiden war. Auch in der Literatur wird inzwischen überwiegend erkannt, daß literarische Änderungen mit dem Wesen der Aufführung begrifflich nichts zu tun haben⁹⁾ und deshalb der unbestrittene Schutz einer dramaturgischen Bearbeitung nicht als Regieschutz bezeichnet werden darf^{10) 11)}.

Mitunter begegnen wir aber auch Beiträgen, die eine klare Trennung zwischen den verschiedenen Tätigkeiten vermissen lassen. So zählt v. Foerster dramaturgische Bearbeitungen zu den typischen Aufgaben des Regisseurs¹²⁾. Diese Fehleinschätzung fußt auf der ebenfalls irrigen Ansicht, nach der die üblichen Anpassungen älterer Werke an die modernen Aufführungsmodalitäten generell als Bearbeitungen im urheberrechtlichen Sinn zu bewerten seien¹³⁾. Ebenso muß Dünnwald widersprochen werden, wenn er die Auffassung

7) Insoweit sehr gut die Ausführungen von Nordemann in Film u. R. 1970, 76.

8) GRUR 1972, 143.

9) Möller, S. 51.

10) Ellinger, S. 56 f.

11) In diesem Sinne auch Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 140 und 142 und ihm folgend Lewenton, S. 15; Telser, S. 37; Ott, S. 31; Lichtenstein, S. 6; Fromm in GRUR 1962, 563; Nordemann in Film u. R. 1970, 76 sowie Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 137 (1972).

12) S. 11; ähnlich bereits Porstendorfer (S. 32 und 35-37), der den mißverständlichen Begriff "Regie am Schreibtisch" geprägt hat.

13) a. a. O., S. 38.

vertritt, ein Regisseur, der das Stück weiter- oder um-"dichtet", verlasse sein Fach nicht¹⁴⁾. Insofern bleibt er eben gerade nicht Inszenator, sondern wird zum Dramaturgen. Schließlich kann auch die Ansicht von Hirsch Ballin, die Abgrenzung zwischen (noch) Inszenierung und (schon) Bearbeitung könne im Einzelfall flüssig sein¹⁵⁾, nicht kritiklos hingenommen werden. Die Abgrenzung mag mitunter gewiß Schwierigkeiten bereiten, flüssig kann sie jedoch nicht sein. Maßgebliches Kriterium ist nämlich stets, ob die Umgestaltung eines vorhandenen Bühnenwerkes dergestalt vorliegt, daß "den individuellen Zügen desselben eine neue Individualität aufgeprägt" wurde¹⁶⁾. Ist dies zu bejahen, so haben wir es mit einer dramaturgischen Bearbeitung anläßlich einer Inszenierung zu tun, im anderen Fall handelt es sich nur um eine "normale" Regiearbeit, mögen wir diese nun als schöpferisch ansehen oder nicht.

14) UFITA Bd. 52, S. 81 (1969).

15) Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Belg. 8, S. 14.

16) Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 105.

2. Die eigentliche Inszenierungsarbeit

a) Das Wesen der Regie

Nach dieser negativen Abgrenzung soll nun versucht werden, die eigentliche Regiearbeit, so wie sie hier auf ihre urheberrechtliche Schutzfähigkeit hin untersucht werden soll, positiv zu umschreiben. Hans Schweikart, langjähriger Intendant der Münchner Kammerspiele und unlängst verstorbener Nestor der deutschen Bühnenregisseure, hat die Tätigkeit des Regisseurs einmal folgendermaßen charakterisiert: "Regie, das ist ein merkwürdiger, nicht ganz legaler Vorgang. Ein bißchen Betrug und Schummel sind immer dabei"¹⁷⁾. Mit dieser charmanten Untertreibung wollte der erfolgreiche Theatermann natürlich gar nicht erst versuchen, das Wesen der Regiearbeit ernsthaft zu erläutern. Bezeichnend für deren Vielschichtigkeit ist es aber, daß sich selbst die Vertreter dieser Künstlergruppe regelmäßig außerstande sehen, mit wenigen Sätzen ihre künstlerische Aufgabe umfassend darzustellen. Fast ist man geneigt, auf das lateinische Sprichwort "Quot homines, tot sententiae"¹⁸⁾ zu verweisen, werden doch je nach Eigenart eines befragten Regisseurs die Akzente höchst unterschiedlich gesetzt. Während der eine in einer klar durchschaubaren Gesamtkonzeption das Wesentlichste sieht, richtet der andere sein Augenmerk mehr auf die Details. Und während manche glauben, einem Werk nur mit dem Einsatz der jeweils modernsten technischen Hilfsmittel vollständig gerecht werden zu können, setzen andere ausschließlich auf die Darstellungskraft ihrer Schauspieler. Diener am Werk oder sein Mitautor, Alleinherrscher auf der Bühne oder nur Zulieferer des Schauspielers, zwischen diesen Extremen ist die Tätigkeit des Theaterregisseurs einzuordnen.

17) Vgl. AZ vom 9.11.1974, S. 7.

18) "So viel Leute, so viel Ansichten".

Im Ergebnis stellt sich die Arbeit des Regisseurs jedenfalls - und insoweit kann man sich der Terminologie des BGH¹⁹⁾ voll anschließen - als die "Umsetzung eines Schriftwerkes in die Bühnenform" dar, die für jede bühnenmäßige Aufführung eines dramatischen Werkes erforderlich ist. Das Werk des Autors szenisch zu gestalten bedeutet nichts anderes, als es in "lebendiges Spiel umzusetzen"²⁰⁾ oder - um es etwas pathetisch auszudrücken - "das papierne Dichterwerk ... lebendig auferstehen zu lassen"²¹⁾. Peter Löffler hat diesen Vorgang unserer Zeit entsprechend etwas nüchterner mit der "Verwandlung des Textes in die Aktion des Schauspielers" umschrieben²²⁾. Um ein Bühnenwerk voll begreifen und erleben zu können, bedarf es dieser Umsetzung, denn das bloße Lesen der Dichtung kann immer nur einen unvollständigen Eindruck vermitteln^{23) 24)}. Nur durch die szenische Wiedergabe auf der Bühne kommt das dramatische Werk völlig zu seinem Recht, nur dort kann es "in seiner ganzen Weite und Tiefe zur Geltung kommen"²⁵⁾. Nicolai Hartmann gelangt daher zu dem Schluß, das Dichtwerk stehe erst in der Vereinigung mit der Leistung der Bühne in genauer Parallele zum Werk der bildenden Künste da²⁶⁾, weshalb man eine starke Abhängigkeit der Bühnendichtung von der interpretierenden Kunst konstatieren könne.

Zur klaren Abgrenzung von dramaturgischen Tätigkeiten wird häufig der Regelsatz aufgestellt, die eigentliche Arbeit des Regisseurs beginne erst bei

19) Vgl. Urteil vom 29. 4. 1970 in GRUR 1971, 37.

20) Porstendorfer, S. 40.

21) Gnekow, S. 5.

22) S. 328.

23) Ähnlich Spälf in UFITA Bd. 35, S. 33 (1961).

24) Nur so ist es auch zu erklären, daß selbst erfahrenen Intendanten und Dramaturgen hin und wieder das Mißgeschick passiert, ein Stück zur Aufführung anzunehmen, das sich zwar gut lesen läßt, jedoch - wie sich bei der Realisierung herausstellt - eigentlich "unaufführbar" ist.

25) v. Fischer in Schw. Mitt. 1960, 123 f.

26) S. 108 f.

den Proben²⁷⁾. Ohne Modifizierung kann dieser stark vereinfachenden Behauptung jedoch nicht zugestimmt werden. Zwar soll es vorkommen, daß ein Regisseur völlig unbelastet von jeglichen Vorüberlegungen zur ersten Probe erscheint, um sich dann ausschließlich durch die Probenarbeit inspirieren zu lassen. Doch handelt es sich insoweit um Ausnahmeerscheinungen. Üblicherweise beschäftigen sich die Regisseure nämlich bereits lange vor Probenbeginn mit der auf sie zukommenden Inszenierungsaufgabe, betreiben etwa historische oder literaturgeschichtliche Forschungen oder auch Milieustudien und erarbeiten sich zumindest ein grundlegendes Regiekonzept, ehe sie ihre Arbeit mit den Schauspielern antreten. So falsch es beispielsweise wäre, in einer Lehrtätigkeit nur die tatsächliche Vermittlung von Erkenntnissen, nicht aber die Gewinnung derselben zu sehen, so verfehlt wäre es auch, die vorbereitende Beschäftigung des Regisseurs mit der sich ihm stellenden künstlerischen Aufgabe - was wohlweislich nicht mit einer eventuellen dramaturgischen Bearbeitung verwechselt werden darf, wenn auch beides vor Beginn der eigentlichen Realisierung des Dramas stattfindet - nicht zu seiner Inszenierungsarbeit rechnen zu wollen. Vielmehr wird auch sie regelmäßig von dem vereinbarten Honorar nach stillschweigender Übereinstimmung mitumfaßt sein. Für den Urheberrechtler allerdings - und hier steckt die Wahrheit in der oben zitierten Aussage - hat diese Vorbereitungsphase außer Betracht zu bleiben, da das deutsche Urheberrecht Ideen, Überlegungen, Konzeptionen als solche ja stets ungeschützt läßt, solange es an einer Formgebung fehlt²⁸⁾. Urheberrechtlich gesehen ist die Arbeit des Regisseurs deshalb erst von dem Zeitpunkt an relevant, da er daran geht, sein Konzept in die Tat umzusetzen, also mit Beginn der Proben.

27) Vgl. Telser, S. 20; Ott, S. 24.

28) Möhring-Nicolini, § 1 Anm. 2c); Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 109; Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 88 mit weiteren Fundstellen.

b) Der Regisseur als Mittler zwischen Autor und Schauspieler

Bei der Umsetzung des Schriftwerks in die Bühnensform fällt dem Regisseur die Rolle eines Mittlers zwischen dem Autor und den Schauspielern zu²⁹⁾, wobei Kleine allerdings darin beizupflichten ist, daß diese Mittlertätigkeit mit urheberrechtlichen Begriffen nichts zu tun hat³⁰⁾. Den Schauspielern gegenüber hat der Regisseur das Werk des Dichters deutlich zu machen, um es mit deren Hilfe dann dem Publikum verdeutlichen zu können. Alle sich aus dem Stück ergebenden zwischenmenschlichen Beziehungen und Situationen sollen durch die Regie erklärt, alle Positionen und Aktionen motiviert werden³¹⁾. Die Charaktere der auftretenden Personen sind zu erschließen³²⁾, die Dialoge müssen ausgedeutet und erläutert werden³³⁾.

Um den dichterischen Gehalt des Werkes verwirklichen³⁴⁾, um die geistige Vorstellungswelt des Autors zur äußeren Erscheinung bringen zu können³⁵⁾, muß der Regisseur zunächst selbst erst das Werk in allen Einzelheiten so erfassen, wie es gemeint ist³⁶⁾, also das geistig und seelisch erarbeiten, was als Inhalt in ihm ausgesagt wird³⁷⁾. Glaubt er, Wesen und Aussage des Werkes in vollem Umfang erkannt zu haben, kann er daran gehen, eine auf seinen Erkenntnissen beruhende Deutung abzugeben, die er in Gestalt seines Regiekonzepts zum Ausdruck bringt. Zwar wird jeder Regisseur, der seine

29) Telser, S. 13; ähnlich Fromm in GRUR 1962, 561.

30) Vgl. JZ 1961, 354.

31) So Leopold Lindtberg in der hz vom Oktober 1972.

32) v. Foerster, S. 37.

33) v. Foerster, S. 60.

34) So umschreibt Fromm (GRUR 1962, 561) das Wesen der Regie.

35) Vgl. Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 134 (1972).

36) Eingehend hierzu Lyon, S. 22.

37) Lewenton, S. 6.

Rolle als Mittler zwischen Autor und Darsteller richtig versteht, nach einer Lösung suchen, die den Intentionen des Autors im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten weitestgehend gerecht wird, wobei die Fälle einer bewußten "Verhohnepiepelung" des Stücks³⁸⁾ natürlich auszuklammern sind, da hierbei nicht das Werk an sich inszeniert, sondern eine Travestie desselben versucht werden soll. Wie jedoch die Absichten des Autors je nach der Persönlichkeit der sich mit ihnen befassenden Personen höchst unterschiedlich gesehen werden, wird auch die ganz von der Überzeugung des Interpretierenden getragene Deutung in nicht unerheblichem Maße durch seine Individualität geprägt³⁹⁾. Daher werden die sich in den Regiekonzeptionen niederschlagenden Deutungen stets unterschiedlich sein, obwohl sie im Regelfall alle vom Wunsch nach sachgerechten Lösungen getragen werden⁴⁰⁾.

Pfitzner muß deshalb widersprochen werden, wenn er glaubt, alle verantwortungsvollen Wiedergaben müßten einem gemeinsamen Bild des Werkes sehr nahe kommen⁴¹⁾. Verkennt er dabei doch entscheidend, daß eine Interpretation, die den Betrachter überzeugt, nur denkbar ist, wenn der Interpret selbst von ihr überzeugt ist. Deshalb muß es die Aufgabe des Regisseurs sein, das Werk, um ihm zu einer bestmöglichen Realisierung zu verhelfen, aus seiner individuellen Überzeugung heraus und nicht etwa gegen sie zu deuten. Zwangsläufig wird damit das Gesamtergebnis, wie es sich in der Aufführung darstellt, wesentlich durch die Persönlichkeit des Regisseurs beeinflusst⁴²⁾. Der Apparat der Bühne verkörpert somit nicht nur die künstlerischen Absichten des Dichters⁴³⁾, sondern immer auch die individuelle Auffassung des Re-

38) Vgl. den Rechtsstreit "Maske in Blau" (GRUR 1971, 35).

39) Ellinger, S. 55; Telser, S. 25; vgl. auch Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 77 (1969).

40) So auch v. Foerster, S. 37.

41) Werk und Wiedergabe, S. 334.

42) Vgl. Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 135 (1972).

43) Oehmke, S. 29.

gisseurs⁴⁴⁾. Hierin liegt die Originalität jeder Inszenierung⁴⁵⁾.

Bei der Realisierung des Regiekonzepts geht es zunächst einmal darum, eine der jeweiligen Deutung des Regisseurs entsprechende Kongruenz der beiden entscheidenden Elemente des Theaters⁴⁶⁾, nämlich von Wort und Gebärde zu finden. Das abstrakte Wort des Dichters und der lebendige, konkrete Ausdruck des Schauspielers sind zu verbinden⁴⁷⁾. Der Regisseur wird nach den Worten von Fromm⁴⁸⁾ zum "Leiter des Stimmen- und Gestenorchesters der Schauspieler". Er bestimmt jede Haltung, jede Gebärde und jede Bewegung des einzelnen Darstellers, vom tragenden Protagonisten bis zum Mitglied der Statisterie⁴⁹⁾.

Man könnte sich natürlich die Frage stellen, ob eine Zwischeninstanz zwischen Autor und Schauspieler überhaupt erforderlich ist⁵⁰⁾, ob also die Hinzuziehung eines Regisseurs nicht nur zu einer unnötigen Belastung des Theater-etats führt. Wird hier etwa ein Berufsstand künstlich am Leben erhalten, für den es keine Existenzberechtigung gibt? Können die Aufgaben des Regisseurs nicht ebenso gut wie in früheren Zeiten von anderen Personen mitübernommen werden? Dabei liegt vor allem die Überlegung nahe, ob nicht der Autor selbst eigentlich stets der beste Regisseur seiner Werke sein müßte, da doch nur er imstande sein kann, seine Gedanken den mitwirkenden Künstlern frei von irrtümlichen Schlußfolgerungen verständlich zu machen.

44) v. Foerster, S. 37.

45) Abweichend insoweit Telser, S. 31.

46) Telser, S. 9.

47) Ott, S. 17.

48) GRUR 1962, 561.

49) Vgl. Kulzer, S. 362.

50) Hauffe (S. 22) verneint diese Frage im Grundsatz. Auch der englische Dramatiker Arnold Wesker vermißt bei eigenen Inszenierungen nach seiner Aussage nicht "die dritte Person zwischen Autor und Schauspieler" (vgl. SZ Nr. 26 vom 1.2.1973, S. 12).

Selbst wenn man in diesem Zusammenhang einmal davon absieht, daß manche Autoren unterschiedliche Interpretationsversuche ihrer Stücke geradezu begrüßen⁵¹⁾, also keineswegs von einer allein richtigen Realisierungsform ausgehen, so bleibt der erwähnten Überlegung doch immer noch die Erfahrung entgegenzuhalten, daß die Bühnendichter in überwiegender Mehrheit den Anforderungen der Bühnenpraxis nicht gewachsen sind. Die Koordinierung oft recht "schwieriger" Darsteller zu einem geschlossenen Ensemble verlangt Einfühlungsvermögen, der Umgang mit den Bühnenhandwerkern und dem technischen Hilfspersonal nicht selten kluges Taktieren, der chronisch angespannte Etat Kompromißbereitschaft. Den in jedem Fall anders gelagerten, aber stets vorhandenen Schwierigkeiten bei einer Bühnenproduktion kann also nur begegnet werden, wenn die verantwortliche Person mit einem guten Gespür für das Machbare ausgestattet ist. Ein erfolgreicher Regisseur wird diese bühnenpraktischen Fähigkeiten, zu denen nicht zuletzt ein gehöriges Maß an pädagogischem Talent zu rechnen ist, immer aufweisen, bei dem oft etwas introvertierten Autor sind sie dagegen nicht ohne weiteres zu vermuten.

Gerade weil die Praxis häufig einen Kompromiß zwischen den teilweise wirklichkeitsfremden Vorstellungen und Forderungen des Dichters einerseits und den mitunter ernüchternden Realitäten des Theateralltags andererseits erfordert, ist der Autor, der verständlicherweise seinen Idealvorstellungen nachhängt und nur widerwillig bereit ist, zugunsten einer besseren Aufführbarkeit gewisse Abstriche zu machen, im Normalfall nicht der richtige Mann für die Realisierung seines Stückes. Wie ja überhaupt grundsätzlich davon abzuraten ist, die Regiearbeit einem in anderer Funktion an der Aufführung beteiligten, also berufsfremden Künstler anzuvertrauen. So kann bei einer Personalunion von Regisseur und Hauptdarsteller, die man am häufigsten

51) So ausdrücklich Tankred Dorst (vgl. SZ Nr. 60 vom 13.3.1973, S. 23).

erlebt, der Regisseur nur höchst selten der Versuchung widerstehen, sich als Träger der Hauptrolle allzusehr in den Vordergrund zu spielen⁵²⁾. Der inszenierende Dirigent wird meist die musikalische Seite der Oper überbetonen⁵³⁾, der regieführende Bühnenbildner zu sehr auf bildhafte Wirkungen abstellen⁵⁴⁾. Auch in Zeiten drückender finanzieller Notlagen sollte deshalb das Theater an der inzwischen üblichen Aufgabenteilung festhalten.

Die Notwendigkeit einer neutralen Instanz zwischen der Traumwelt der Dichtkunst und der Wirklichkeit des Theaterbetriebs wird schließlich nicht zuletzt immer dann eindrucksvoll unterstrichen, wenn wieder einmal ein Autor an der Inszenierung seines Werkes scheitert⁵⁵⁾, wobei nicht selten unüberbrückbare Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und einem ursprünglich vorgesehenen Regisseur vorausgegangen sind⁵⁶⁾. Damit soll natürlich keineswegs ausgeschlossen werden, daß im Einzelfall ein Bühnendichter auch einmal ein vollwertiger Regisseur sein kann, wie umgekehrt angestammte Regisseure mitunter als Dramatiker beachtliche Erfolge erzielen können⁵⁷⁾.

52) Mit Axel von Ambesser sei nur einer von vielen Beispielsfällen genannt.

53) Man denke an den wenig erfolgreichen, gleichwohl unbeirrbaren "Regisseur" Herbert von Karajan.

54) Vgl. hierzu im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Bühnenbildner Wilfried Minks SZ Nr. 26 vom 1.2.1975, S. 37.

55) Vgl. "Lange inszeniert Lange" in der SZ Nr. 99 vom 29.4.1974, S. 27 und "Autor Hey scheitert an Regisseur Hey" in der SZ Nr. 224 vom 29.9.1972, S. 11.

56) Vgl. hierzu die Meldung in der SZ Nr. 57 vom 9.3.1973, S. 13, wonach Friedrich Dürrenmatt nach Meinungsverschiedenheiten mit dem polnischen Regisseur Andrzej Wajda die Uraufführung seiner Komödie "Die Mitmacher" selbst betreut hat.

57) Fritz Kortner schrieb zwei bemerkenswerte Dramen ("Aller Tage Abend"; "Zwiesprache") und dem Schauspieler und Regisseur Paul Verhoeven gelang mit dem musikalischen Lustspiel "Das kleine Hofkonzert" ein liebenswertes Biedermeier-Stück.

c) Der Regisseur als Mittler zwischen Werk und Publikum

Nicht nur zwischen dem Autor und den Schauspielern, sondern auch zwischen Werk und Publikum nimmt der Regisseur eine Mittlerstelle ein⁵⁸⁾. Denn letztendlich soll die Aussage des Stückes ja dem Theaterbesucher verständlich gemacht werden, die Verdeutlichung gegenüber den Schauspielern ist nur ein - allerdings wesentlicher - Schritt in diese Richtung. Wie bereits angedeutet⁵⁹⁾, darf der Regisseur hierbei die intellektuellen Grenzen und den Grad der Theatererfahrung seines zukünftigen Publikums nicht völlig unberücksichtigt lassen. Zwar kann man heute nicht mehr grundsätzlich von einem erheblichen Niveaufälle zwischen Aufführungen in großstädtischen und in ländlichen Räumen ausgehen, da sich in den letzten Jahrzehnten von der universalen Aussagekraft des Theaters überzeugte Intendanten verstärkt darum bemüht haben, auch in bisher vernachlässigten kleineren Orten ein aufgeklärtes Publikum heranzubilden⁶⁰⁾. Deshalb ist das beliebte Vorurteil, in der Provinz dürfe nur seichte Unterhaltungskunst aufgetischt werden, in dieser Allgemeinheit keineswegs mehr aufrechtzuerhalten. Bei allem missionarischen Eifer muß allerdings stets - und dies gilt ebenso und in besonderem Maße natürlich für ausgesprochene Jugendaufführungen - der Erfahrungsstand des Publikums in Rechnung gestellt werden, um eine geistige Überforderung auszuschließen. Aus einem unkritischen, lediglich konsumierenden Theatergänger kann nicht mit einem Schlag ein aufgeweckter, mitdenkender Beobachter gemacht werden, vielmehr bedarf es hierzu eines längeren Entwicklungsprozesses mit einer die geistigen Anforderungen stetig steigenden Schulung.

58) Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 130 (1972); ähnlich auch Konda, S. 6 und Spaić in UFITA Bd. 35, S. 33 (1961).

59) Vgl. oben S. 67 f.

60) Das Südostbayerische Städtetheater Landshut-Passau, das WLT Castrop-Rauxel und das LTT Tübingen seien hierzu beispielhaft genannt.

Den Stand dieses Entwicklungsprozesses seines Publikums muß der Regisseur im Auge behalten, will er nicht Gefahr laufen, ihn eher zu hemmen als zu fördern. So wird ein noch nicht ausreichend geübtes Publikum beispielsweise durch eine allzu abstrahierende Wiedergabeform nur schwerlich angesprochen werden, womit der Sache des Theaters und im Ergebnis auch der des jeweiligen Stückes beträchtlicher Schaden zugefügt würde, mag die Art der Wiedergabe absolut gesehen auch richtig gewesen sein. Damit soll keinesfalls behauptet werden, der Regisseur müsse mit seiner Inszenierung stets "die Freude und das Vergnügen der Zuschauer" hervorrufen, wie dies aus den Ausführungen der Cour de Paris in ihrem Urteil "La Belle de Cadix" herauszulesen ist⁶¹⁾. Es kann nämlich durchaus in der Absicht des Autors liegen, das Publikum aufzurütteln oder gar zu schockieren. Nur muß sich der Regisseur stets vor Augen halten, daß er das ihm anvertraute Kulturgut dem Theaterbesucher überall dort erschließen muß, wo dieser es allein nicht oder nur unvollkommen erfassen kann⁶²⁾.

Peter Löffler⁶³⁾ spricht in diesem Zusammenhang davon, daß die Inszenierung aus dem "Klima" eines Theaters heraus geboren werde. Jede Aufführung werde für die Regionalität einer bestimmten Stadt geschaffen und sei deshalb nicht ohne weiteres auf einen anderen Ort übertragbar. "Die Inszenierungen des Theaters einer Stadt gehören zum Stadtbild und wollen sowenig in eine andere Stadt passen, wie die Bauten Christopher Wrens nach Rom oder der Eiffelturm nach New York gehören."

Bei der Aufführung eines älteren Stückes kann es daneben durchaus legitim, ja mitunter sogar zwingend geboten sein, das Werk "mit den Augen von heute" zu lesen⁶⁴⁾. Will man nämlich die aus ihrer Zeit heraus entstandenen Dra-

61) Vgl. Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 8.

62) Schmieder, Das Recht des Werkmittlers, S. 12.

63) S. 325 f.

64) So Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Belg. 5, S. 15.

men auch dem Publikum späterer Epochen verständlich machen, muß man Dichtung und Gegenwart in lebendige Beziehung setzen⁶⁵⁾. Deshalb sollte die Problematik eines Werkes stets von neuem durchdacht werden⁶⁶⁾. Oft wird man dem eigentlichen Anliegen des Dichters nur durch eine zeitgemäße Wiedergabe gerecht werden, nur so ihm auch noch in späteren Zeiten die ihm zukommende Publizität verschaffen können, während Aufführungen in der ursprünglichen Form dann allenfalls für den Literatur- und Theatergeschichtler von Interesse sind. Mitunter dient also dem Werk tatsächlich nur eine den Zeitläuften angepaßte, nicht eine zwar buchstabengetreue, aber die Aussage verschüttende Realisierung. Dementsprechend hat Willy Duvoisin, der ehemalige Intendant des Münchner Theaters am Gärtnerplatz, die Forderung aufgestellt, bei der Inszenierung klassischer Werke nicht nur auf die Zeit ihrer Entstehung, sondern auch auf die Zeit ihrer jeweiligen Wiedergabe Rücksicht zu nehmen⁶⁷⁾. Hierin ist im übrigen eine weitere Erklärung für die Unterschiedlichkeit der einzelnen Inszenierungsergebnisse zu sehen.

d) Die Inszenierung in der Gesamtschau

Die Leistung des Regisseurs kann nur richtig beurteilt werden, wenn man seine Arbeit in ihrer Gesamtheit würdigt. Zwar ist in der Führung der Schauspieler sicherlich die wesentlichste Aufgabe bei der Einstudierung zu sehen⁶⁸⁾, doch erschöpft sich die Inszenierungsarbeit hierin keineswegs⁶⁹⁾. Der Regisseur verwirklicht nämlich sein Konzept nicht nur durch die Art der schau-

65) Telser, S. 39.

66) Vgl. auch Rennert zu einem konkreten Beispiel in Opernarbeit, S. 22.

67) Vgl. Zitat von Schultze in Film u. R. 1972, 253.

68) Wilhelm, S. 70.

69) Anders sah es Lichtenstein (S. 14), für den die Leistung des Regisseurs lediglich in der Einstudierung der schauspielerischen Darstellung bestand.

spielerischen Wiedergabe, sondern gleichermaßen durch den äußeren Rahmen, in dem sich die Schauspieler zu bewegen haben. So legt er sämtliche Einzelheiten fest, aus denen sich die Aufführung zusammensetzt, und bestimmt auf diese Weise de facto den Ablauf des gesamten Theaterabends. Um ein geschlossenes Gesamtergebnis zu erreichen, müssen alle diese Einzelheiten sinnvoll miteinander verbunden werden. Die Charaktere der einzelnen Schauspieler, die Regieeinfälle, die Beleuchtung und die Ausstattung, die musikalische Umrahmung und die Geräuschkulisse sind aufeinander abzustimmen, wobei natürlich die Aussage des Autors, so wie sie der Regisseur zu erkennen glaubt, niemals außer acht bleiben darf. Die Zusammenfassung der Vielzahl von Einzelheiten zu einem geschlossenen Ganzen, das Finden eines einheitlichen, werkgerechten Aufführungsstils stellt sich dem Regisseur meist als die schwierigste Seite seiner Inszenierungsaufgabe dar.

Das Wirken des Regisseurs spiegelt sich also in einer Vielzahl von Impulsen wider, die er der Aufführung während seiner vorbereitenden Tätigkeit verliehen hat. Ein in sich sinnvolles Bündel sich entsprechender und ergänzender Einzelheiten ist das Ergebnis dieser Tätigkeit. Zur sachgerechten Würdigung des vom Regisseur erbrachten künstlerischen Beitrags müssen alle diese Einzelheiten im Konnex gesehen werden. Wird doch manches Detail aus dem Zusammenhang gerissen unverständlich, aus der Gesamtkonzeption heraus betrachtet aber zwingend sein. Andererseits kann selbst der noch so blendende Einfall in der konkreten Aufführung ein Fremdkörper und damit wertlos bleiben.

Auch für die urheberrechtliche Untersuchung ist es deshalb wenig förderlich, wenn die Arbeit des Regisseurs in Gruppen von verschiedenartigen Einzelleistungen aufgeschlüsselt wird, wie es mitunter geschehen ist und zu Gegenüberstellungen wie "Textregie - Rahmenregie"⁷⁰⁾, "Erscheinungsregie -

70) So Lilia, S. 14; Oehmke, S. 29.

Ausdrucksregie"⁷¹⁾, "Regie am Schreibtisch - Ausstattungsregie - dramatische Regie"⁷²⁾ oder "Textregie (im Regiebuch festgelegt) - Wortregie (nur mündliche Anweisungen)"⁷³⁾ geführt hat. Eine derartige Zergliederung der Regieleistung geht an ihrem Wesen schon deshalb offenkundig vorbei, weil es ja gerade ihr vorrangiges Ziel ist, sämtliche Details aufeinander abzustimmen und zu einem geschlossenen Ganzen zu verbinden⁷⁴⁾. Nicht einzelne Wortbetonungen, Gebärden oder Einfälle sind für das Gelingen einer Inszenierung letztlich entscheidend, sondern die Harmonie zwischen all diesen Einzelheiten. Der treffliche Vergleich mit einem Mosaik liegt deshalb so nahe, daß er in der Literatur bereits wiederholt angestellt wurde⁷⁵⁾. Wie hier jedes Steinchen, so soll dort jede Einzelleistung zwar in sich vollendet sein, Wert und Erfüllung gibt ihnen aber erst die Einordnung ins Ganze⁷⁶⁾. In beiden Fällen entfalten die einzelnen Teile erst in ihrer Gesamtheit die volle künstlerische Wirkung und werden dem Betrachter nur in Verbindung mit den übrigen Teilen ganz verständlich. Wie das Mosaik nicht als Vielzahl von Steinchen beurteilt werden darf, so darf in der Inszenierung nicht so sehr die Vielzahl von Einzelleistungen, als vielmehr die untrennbare Einheit aller Einzelheiten gesehen werden⁷⁷⁾.

Wenn oben der bestimmende Einfluß des Regisseurs auf sämtliche Bestandteile der Inszenierung hervorgehoben wurde, also vor allem auf Bühnenbild und Kostüme, Balletteinlagen und Bühnenmusik, so sollte damit allerdings keinesfalls der Eindruck erweckt werden, der Regisseur sei regelmäßig als

71) Oehmke, S. 29.

72) Porstendorfer, S. 32.

73) Röber, S. 29.

74) So auch v. Foerster, S. 13.

75) Telser, S. 35; Ott, S. 25; v. Foerster, S. 50.

76) Ott, S. 25.

77) So im Ergebnis auch Elster-Dienstag, S. 77; Gnekow, S. 17; Koch, S. 21; Telser, S. 32; v. Foerster, S. 12.

Schöpfer dieser Beiträge anzusehen. Zwar gibt er die Initiativen hierzu, überläßt deren Realisierung aber normalerweise spezialisierten Mitarbeitern, soweit es sich nicht ohnedies - wie häufig bei Bühnenmusiken - um bereits vorbestehende Werke handelt. Insoweit gleicht der Regisseur einem Collagisten, dessen künstlerische Leistung auch nicht in der Schaffung der zu verwendenden Materialien, sondern in deren Auswahl und Verbindung liegt. Wie eventuelle frühere Schöpfungsakte von der Verarbeitung einzelner Materialien zu einer Collage unberührt bleiben und diese Materialien dennoch Bestandteile des neu zu schaffenden Werkes werden, so führt beispielsweise eine Bühnenmusik weiterhin die Existenz eines eigenständigen Kunstwerks, obwohl sie als Teil des Regiekonzepts in die Inszenierung integriert wurde.

An dieser Stelle sollen noch einige klarstellende Worte zu den Begriffen "Regie" und "Inszenierung" gebracht werden. Im allgemeinen Sprachgebrauch werden sie gewöhnlich gleichbedeutend verwendet und auch die einschlägigen Nachschlagewerke lassen in der Regel unterscheidungskräftige Definitionen vermissen. Auf dem Programmzettel liest man meist, von wem die "Inszenierung" stammt, der Begriff "Regie" findet sich dort nur selten. Dagegen wird der ausführende Künstler überwiegend als "Regisseur" bezeichnet, während der entsprechende Ausdruck "Inszenator" nur ganz vereinzelt auftaucht. Wer allerdings annimmt, es handle sich bei alledem nur um Synonyme, wird spätestens dann stutzig, wenn er etwa in manchen Programmheften der Bayreuther Festspiele liest: "Regie und Inszenierung. Wieland Wagner". Ein gewisser Unterschied scheint also zwischen den Begriffspaaren doch zu bestehen.

Geht man von der ursprünglichen Wortbedeutung der Regie als Spielleitung aus, so sollte man hierunter alle die Tätigkeiten verstehen, die der Regisseur in eigener Person zu erbringen hat, also insbesondere die Führung der Schauspieler. Der umfassendere Begriff "Inszenierung" beinhaltet dagegen all das, was zur Realisierung, also "In-Szene-Setzung" des Bühnenwerks aufgeboten wird, neben der Regie vor allem Bühnenbild und Kostüme. Sowohl Regie als

auch Inszenierung hat der Regisseur zu verantworten, wenn auch nur die Spielleitung allein auf seine Tätigkeit zurückgeht und er sich für die Inszenierung daneben der Mithilfe anderer Künstler bedient. Da jedoch nicht nur sämtliche Bestandteile der Inszenierung auf Anregungen des Regisseurs aufbauen und sich als Verwirklichung des Regiekonzepts darstellen, sondern gerade in der Auswahl und Verknüpfung dieser Bestandteile zu einem geschlossenen Ganzen die letztlich entscheidende künstlerische Leistung des Regisseurs zu sehen ist, soll der Gegenstand dieser urheberrechtlichen Untersuchung das umfassendere Objekt "Inszenierung" sein.

Von nicht ausschlaggebender Bedeutung kann hierbei sein, inwieweit der Regisseur bei der Vorbereitung der Aufführung auf Wünsche und Anregungen der übrigen Mitwirkenden eingeht. Manche Regisseure halten Diskussionen bei der Probenarbeit für ausgesprochen fruchtbar und fördern sie demgemäß⁷⁸⁾, andere sprechen dagegen den Schauspielern die Kompetenz zur Beurteilung inszenatorischer Fragen rundweg ab und sehen in der Mitsprache lediglich die Aushöhlung ihrer Autorität⁷⁹⁾. In jedem Fall geht aber das Gesamtergebnis in entscheidendem Maße allein auf die Tätigkeit des Regisseurs zurück, mag er bei einzelnen Details auch die Vorschläge anderer berücksichtigt haben. Ihm bleibt bei Streitfragen stets das letzte Wort, da nur er allein die künstlerische Verantwortung für das gesamte Geschehen auf der Bühne zu tragen hat⁸⁰⁾. Dies zeigt im übrigen auch, wie verfehlt es ist, wenn im Regisseur manchmal nur ein "Diener am Schauspieler"⁸¹⁾ oder "Zulieferer des Schauspielers"⁸²⁾ gesehen wird.

78) So der amerikanische Regisseur Martin Fried, der es als seine wichtigste Aufgabe beim Inszenieren ansieht, mit den Darstellern "eine Einheit herzustellen" (vgl. AZ vom 30.5.1975, S. 19).

79) Aufsehen erregte in letzter Zeit ein Streit zwischen der weltbekannten Sopranistin Teresa Stratas und dem progressiven Opernregisseur Götz Friedrich, dem die Sängerin in Interviews vorwarf, er habe "wie ein Despot!" reagiert (vgl. AZ vom 2.11.1974, S. 7).

80) So auch Lyon, S. 24; a. A. Grussendorf (S. 40), der meint, ein Regisseur dürfe dem Schauspieler keine Rollenauffassung aufzwingen, die dessen Überzeugung widerspricht.

81) So Ott, S. 85.

82) Karl-Heinz Stroux in der ZDF-Sendung "Aspekte" vom 6.6.1972.

3. Die Bedeutung des Regiebooks

Die "klassische" Arbeitsweise des Regisseurs sieht vor, daß dieser seine Vorstellungen für die Realisierung des Bühnenwerks mehr oder minder eingehend in einem sogenannten Regiebuch niederlegt. Über den wünschenswerten Inhalt eines Regiebooks, für dessen Anfertigung man meist ein Textexemplar mit leeren Blättern durchschießen läßt, hat der bühnenerfahrene Carl Hagemann erschöpfend Auskunft gegeben⁸³⁾: Neben dem endgültigen Aufführungstext mit allen Strichen, Umstellungen und Zusätzen, der zugleich für das Soufflierbuch maßgebend ist, soll es vor allem die besonderen Regieanordnungen für die Schauspieler enthalten und hierbei insbesondere die Stellung der Darsteller in der Szene und zueinander beschreiben, was auch durch einfache Grundrißskizzen geschehen kann. Weiterhin sollten die Dinge genannt werden, die beim Aufgehen des Vorhangs fertig oder vorbereitet sein müssen, also in erster Linie die gesamte Dekoration sowie Art und Stärke der Anfangsbeleuchtung. Schließlich wird ein umfassendes Regiebuch noch sämtliche Verrichtungen fixieren, die im Laufe der Vorstellung von Bühnenarbeitern, Beleuchtern und dem Inspizienten zu tun sind, namentlich die Veränderungen in der Dekoration und in der Beleuchtung.

Der Zeitpunkt des jeweiligen Auftritts eines Darstellers wird zwar in der Regel bereits vom Autor vorgeschrieben, doch hat der für das rechtzeitige Erscheinen des Schauspielers auf der Bühne verantwortliche Inspizient auch dafür zu sorgen, daß dieser etwaige Requisiten mit auf die Szene bringt, die im Verlauf der Handlung später irgendeine Rolle spielen werden. Bei dieser Kontrolltätigkeit stützt sich der Inspizient entweder auf das Regiebuch selbst oder er greift auf eigene Aufzeichnungen zurück, die aber ihrerseits wieder auf die im Regiebuch niedergelegten Anweisungen zurückgehen.⁸⁴⁾

83) S. 314 ff.

84) Vgl. zum Inhalt des Regiebooks auch v. Foerster, S. 38 f. sowie Fromm in GRUR 1962, 562, der insoweit auf Ausführungen von Lothar Schreyer aus dem Jahre 1913 Bezug nimmt.

Für die urheberrechtliche Würdigung der Theaterinszenierung spielt das Regiebuch allerdings keine Rolle, da es stets nur einen mehr oder minder umfangreichen Teil des Regiekonzepts wiedergibt und niemals eine erschöpfende Verkörperung des Regiekunstwerks darstellt⁸⁵⁾. Die Aufführung in ihrer endgültigen Form läßt das Regiebuch allenfalls erahnen⁸⁶⁾, eine getreue Wiedergabe der gesamten Tätigkeit des Regisseurs erleben wir dagegen stets nur in der Bühnenform⁸⁷⁾. Gnekow bewertet deshalb das Verhältnis des Regiebuchs zur Inszenierung wie das der Beschreibung eines Werkes der bildenden Kunst, die auch immer nur einen oberflächlichen Eindruck vermitteln kann, zu dem Werke selbst⁸⁸⁾.

In der Inszenierung kann also keinesfalls die Wiedergabe des Regiebuches gesehen werden⁸⁹⁾, vielmehr dient das Buch als nicht einmal unbedingt notwendiges Hilfsmittel⁹⁰⁾ bei der Verwirklichung der Regiekonzeption. Dies ergibt sich schon daraus, daß es ja grundsätzlich im Ermessen des jeweiligen Regisseurs liegt, ob und in welchem Umfang er seine Überlegungen im Buch niederlegen will. Nicht zuletzt ist es auch eine reine Gedächtnisfrage, inwieweit eine genaue schriftliche Fixierung aller Einzelheiten vonnöten ist⁹¹⁾. Der Vergleich mit einer Partitur muß daher fehlgehen, da diese das Musikwerk so umfassend wie irgend möglich fixiert und man demzufolge anders als beim Regiebuch von einer "Wiedergabe der Partitur" sprechen kann⁹²⁾. Naheliegender ist dagegen der Vergleich mit den textkriti-

85) Gnekow, S. 83.

86) Ähnlich Telser, S. 56.

87) Gnekow, S. 84.

88) S. 83.

89) Insoweit ebenso, wenn auch mit anderen Folgerungen, Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 143 sowie Ott, S. 36.

90) So auch Ott, S. 36.

91) Koch, S. 89.

92) Ebenso Ott, S. 35 f. und Telser, S. 65, die sich hierbei auf Artur Kutschker beruft.

schen Anmerkungen zu einem erläuterungsbedürftigen Text⁹³⁾, obwohl auch er der Sache nicht ganz gerecht wird.

Unbestritten ist bei alledem, daß das Regiebuch als Schriftwerk im Sinne von § 2 Abs. 1 Nr. 1 UrhG einen selbständigen, also von der jeweiligen Inszenierung unabhängigen Urheberrechtsschutz genießt, falls nur die Mindestvoraussetzungen einer geistigen Schöpfung erfüllt sind⁹⁴⁾. Keine Übereinstimmung besteht dagegen in der Literatur hinsichtlich der Frage, ob in dem Regiebuch eine Bearbeitung des Bühnendramas zu sehen sei und dementsprechend von einem Bearbeiturerheberrecht auszugehen wäre⁹⁵⁾ oder ob ein vom Dichterwerk losgelöstes Urheberrecht zuzusprechen sei⁹⁶⁾. Die letztgenannte Meinung wird damit begründet, daß auf die Substanz der Dichtung in keiner Weise eingewirkt werde⁹⁷⁾, sie also durch das Regiebuch keine Gestaltung erfahre⁹⁸⁾.

Bei diesem Meinungsstreit handelt es sich allerdings mehr um eine Frage dogmatischer Natur, auf die in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden muß. In der Praxis ergeben sich nämlich regelmäßig keine Schwierigkeiten, weil in der Übertragung der Aufführungsrechte eine zumindest konkludente Zustimmung zur Erstellung eines theaterüblichen Regiebuchs erblickt werden kann, die bei Annahme eines Bearbeitungsfalls notwendige Erlaubnis also grundsätzlich vorliegt. Mit der gegenwärtigen Rechtslage jedoch nicht mehr zu vereinbaren ist die Ansicht von Telsler, die das

93) Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 14.

94) Lilla, S. 65; Freisleben in GRUR 1916, 116; Porstendorfer, S. 35; Telsler, S. 68; Hauffe, S. 24; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 143; Mohring-Nicolini, § 7 Anm. 3 a); einschränkend Gnekow, S. 100 f.

95) Koch, S. 32 f.; Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 142 (1972).

96) Lilla, S. 65; Gnekow, S. 100; Riezler in UFITA Bd. 1, S. 342 (1928).

97) Lilla, S. 65.

98) Gnekow, S. 100.

Regiebuch bei Fehlen der schöpferischen Komponente immer noch als Bearbeitung, im anderen Fall als eigenständiges Schriftwerk ansehen wollte⁹⁹⁾. Gemäß § 3 UrhG setzt auch die Anerkennung als Bearbeitung ausnahmslos voraus, daß es sich um eine persönliche geistige Schöpfung handelt.

Festzuhalten bleibt, daß das Regiebuch zwar für die praktische Arbeit des Regisseurs ein wichtiges Hilfsmittel und bei Rechtsstreitigkeiten auch einmal für Beweisfragen von Bedeutung sein kann, daß es für die Frage der Schutzfähigkeit einer Inszenierung aber irrelevant ist. Zum einen stellt das Regiebuch keine erschöpfende Verkörperung der Inszenierung dar, zum anderen ist nach dem neuen Urheberrechtsgesetz eine körperliche Fixierung auch nicht mehr generelle Voraussetzung für die Bejahung der Schutzfähigkeit¹⁰⁰⁾.

99) S. 68.

100) Vgl. oben S. 59.

II. Das Regiekunstwerk als persönliche geistige Schöpfung

Ausgangspunkt jeder Untersuchung über die urheberrechtliche Schutzfähigkeit eines bestimmten Gegenstandes ist § 2 Abs. 2 UrhG, wonach als Werke im Sinne dieses Gesetzes nur "persönliche geistige Schöpfungen" zu gelten haben. Der Gesetzgeber hat mit dieser Kurzformel nur eine sehr vage Umschreibung des geschützten Werkes gegeben und es weitgehend der Rechtsprechung überlassen, zur Lösung von Zweifelsfällen praktikablere und eingängigere Kriterien aufzustellen. Hinter dem puren Gesetzeswortlaut verbirgt sich daher umgekehrt proportional zu seiner bestechenden Kürze eine Unmenge von Problemen.

1. Die Prägung durch die Persönlichkeit des Regisseurs

Das erste Tatbestandsmerkmal "persönlich" macht allerdings für die Bewertung der Regieleistung noch keine größeren Schwierigkeiten. Mit ihm soll klargestellt werden, daß das Werk einerseits von einem Menschen geschaffen sein muß, Schöpfungen der Natur also auszuklammern sind¹⁰¹⁾, daß darüber hinaus das Geschaffene aber auch von der Persönlichkeit des Schöpfers geprägt sein muß¹⁰²⁾.

Auch von den Gegnern eines Regieurheberrechts wird in aller Regel nicht geleugnet, daß die Theaterinszenierung grundsätzlich die Individualität ihres Regisseurs in erheblichem Maße widerspiegelt. Billigt man doch selbst dem rein nachschaffenden Künstler allgemein zu, daß er der Wiedergabe des fremden Werks seinen eigenen Stempel aufdrückt¹⁰³⁾ und sie damit zwangs-

101) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 5 a); strittig ist, inwieweit nicht bewußt geschaffene Zufallsergebnisse berücksichtigt werden können (vgl. v. Gamm, § 2 Rd.-Nr. 12).

102) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 5 b).

103) Büchen, S. 33.

läufig persönlich färbt¹⁰⁴⁾, auch wenn er seine Person ausschließlich in den Dienst des Werkschöpfers gestellt sehen will. Zu einem anderen Ergebnis könnte man nur kommen, wenn jede Wiedergabe eines bestimmten Werkes im wesentlichen das gleiche künstlerische Resultat bringen würde und damit jeder Interpret grundsätzlich auswechselbar wäre, ohne daß der Austausch in der Art der Wiedergabe seinen Niederschlag finden würde. Es läßt sich aber nicht bestreiten, daß verschiedene Interpretationen ein und desselben Kunstwerks beim Publikum höchst unterschiedliche Wirkungen hervorrufen werden, was sicherlich zu einem guten Teil auf die äußeren Umstände, primär aber auf die jeweilige Person des vortragenden Künstlers zurückzuführen ist. Daraus ergibt sich unzweideutig, daß eine Aufführung regelmäßig nicht nur das Werk des Autors, sondern zugleich die Persönlichkeit des oder der Interpreten offenbart. Zwar soll die künstlerische Leistung des Nachschaffenden immer dann am vollkommensten sein, "wenn das Persönliche des Aufführenden sozusagen unsichtbar geworden ist"¹⁰⁵⁾, doch wird sich auch die noch so werkgetreue Wiedergabe stets als eine Leistung von "eigenem persönlichen Gepräge" erweisen¹⁰⁶⁾. Die Gleichsetzung mit der Vervielfältigung eines Schriftwerks¹⁰⁷⁾ läßt sich daher nicht vertreten, da dieses beim Leser immer die gleiche Wirkung hervorrufen wird.

Etwas anderes würde nur für den Fall gelten, daß sich der Regisseur bei seiner Einstudierung ausschließlich um einen bühnentechnisch reibungslosen Ablauf gesorgt hat. Der Spielleiter vergangener Jahrhunderte, dem in erster Linie eine reine Ordnungsfunktion zukam, wird oft die Aufführung nicht entsprechend persönlich geprägt haben. Ihn konnte man mit einem Rezitator

104) Hirsch Ballin in UFITA Bd. 18, S. 320 (1954).

105) Overath, S. 45.

106) Papaconstandinou, S. 7; Blomeyer, S. 34; ähnlich Hilber in Schw. Mitt. 1960, 151.

107) So Marwitz-Möhring, § 1 Anm. 35 d); Gorn, S. 27.

vergleichen, der das Dichtwerk "gleichsam mechanisch herunterliest"¹⁰⁸⁾. Heute findet man eine derartige Spielleitung allenfalls noch bei weniger ambitionierten Laienbühnen. Die moderne Theaterinszenierung dagegen, wie sie ansonsten üblich ist, erfährt schon deshalb immer eine persönliche Färbung durch den Regisseur, weil sie das Drama ja in seiner individuellen Deutung zur Darstellung kommen läßt¹⁰⁹⁾.

108) Hirsch Ballin in UFITA Bd. 18, S. 319 (1954).

109) Vgl. oben S. 74 ff.

2. Die Inszenierung als Gedankenäußerung des Regisseurs

Die Forderung des Gesetzes, derzufolge es sich bei der Schöpfung um eine "geistige" handeln müsse, wird teilweise dahingehend interpretiert, daß nur eine Gedankenäußerung unter den Schutzbereich des Gesetzes fallen könne¹¹⁰⁾. Berücksichtigt man allerdings die in Fragen der urheberrechtlichen Schutzfähigkeit oft recht großzügige deutsche Rechtsprechung, so dürfte sich diese Deutung des Gesetzeswortlauts kaum halten lassen. Worin beispielsweise bei einem Adreßbuch¹¹¹⁾, einer Rechentabelle¹¹²⁾ oder einer Sammlung von Flugplänen¹¹³⁾ eine Gedankenäußerung des jeweiligen Schöpfers zu sehen sein soll, ist nicht ersichtlich. Ausschlaggebend ist in solchen Fällen lediglich die Zweckbestimmung des Produkts. Der Urheber sucht eine dieser Zweckbestimmung optimal entsprechende praktische Lösung, will aber in aller Regel keine künstlerische Aussage treffen. Wenn die Rechtsprechung dennoch bei solchen Werken der sogenannten "kleinen Münze" von Schöpfungen im Sinne des Gesetzes ausgeht, so geschieht dies vor allem mit dem Ziel, eine Leistungsübernahme durch Dritte auch dann zu verhindern, wenn unter wettbewerbsrechtlichen Gesichtspunkten Schwierigkeiten auftreten. So ist die Ausnutzung eines fremden Arbeitsergebnisses als solche ja nicht unlauter im Sinne von § 1 UWG, vielmehr müssen, um eine Sittenwidrigkeit zu begründen, noch besondere Umstände hinzutreten¹¹⁴⁾.

Unter Einbezug der überkommenen und auch der jüngeren Rechtsprechung,

110) So Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 4.

111) Vgl. RGZ 116, 292.

112) Vgl. RGZ 121, 357.

113) Hierzu OLG Hamburg in Schulze, OLGZ 88.

114) Darauf weist das angegebene Urteil des OLG Hamburg ausdrücklich hin (vgl. Schulze, OLGZ 88 S. 14).

die an das Maß der geistigen Leistung grundsätzlich nur bescheidene Anforderungen stellt¹¹⁵⁾, sollte man daher das Tatbestandsmerkmal "geistig" besser mit dem Erfordernis nach einem geistigen Inhalt des Werkes umschreiben¹¹⁶⁾. Ein gewisser geistiger Gehalt kann nämlich auch neuartig gestalteten Übersichten oder Formularen zugesprochen werden, ohne daß man sie gleich als Gedankenäußerung des Autors qualifizieren könnte.

Noch verständlicher und nach dem Gesetzeszweck meines Erachtens auch ausreichend wäre allerdings eine Auslegung, die allein auf das Erbringen einer geistigen Leistung abstellt. Sollte doch mit der Gesetzesformulierung in erster Linie klargestellt werden, daß Produkte, die auf allgemeinmenschlicher Fertigkeit, nicht aber auf der Entfaltung intellektueller Tätigkeit beruhen, nicht zum Kreis der schutzfähigen Werke gezählt werden können¹¹⁷⁾. Die rein manuelle Fähigkeit, die sportliche Meisterleistung oder das hervorragende Zuchtergebnis sollen etwa, und dies ist der vereinfacht dargestellte Sinn des Gesetzeswortlauts, nicht vom Urheberrecht erfaßt werden¹¹⁸⁾. Wesentlich diffiziler ist dagegen schon die Beurteilung sogenannter Zufallswerke, die in den letzten Jahren vor allem auf dem Gebiet der bildenden Kunst von sich reden gemacht haben. Derartigen Zufallstaten wird ein urheberrechtlicher Schutz noch überwiegend versagt¹¹⁹⁾, während ihnen eine vordringende Meinung nicht generell das Zugrundeliegen einer geistigen Leistung abspre-

115) Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 120.

116) Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 87; ähnlich v. Gamm, § 2 Rd.-Nr. 5 und Oehmke, S. 30.

117) Vgl. Rintelen, S. 49.

118) Vgl. zu artistischen Darbietungen Troller, Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 64 und Ulmer, Rechtsschutz, S. 36, letzterer auch zu Sportveranstaltungen; eingehend zum Recht der Artisten Elster-Dienstag, S. 194 ff., nach denen die Leistung des Artisten zwar auf einem geistigen Training aufbaut, in ihr aber das Körperliche völlig überwiegt.

119) Vgl. Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 4.

chen möchte¹²⁰⁾.

Die aufgezeigten Auslegungsschwierigkeiten spielen allerdings für das hier zu behandelnde Problem nur eine sehr untergeordnete Rolle. Einerseits ist eine Theaterinszenierung als Zufallswerk, durch "gedankenlose Spielerei" oder "blindes Waltenlassen der Natur"¹²¹⁾ entstanden, schlechthin unvorstellbar. Zum anderen verkörpert jede Inszenierung als Ergebnis der Regiearbeit eine Gedankenäußerung des Regisseurs in der Weise, daß sie neben dem Dichtwerk selbst auch noch dessen individuelle Deutung durch den Regisseur zum Ausdruck bringt. Damit ist für die gegenständliche Untersuchung ein Zurückweichen auf die weniger restriktive Auslegung des Begriffs "geistig" im Sinne von geistiger Leistung nicht notwendig. Etwas anderes müßte für den typischen ausübenden Künstler wie den Ensembleschauspieler oder Orchestermusiker gelten. Dieser wird das zugrunde liegende Werk nicht nach seinem eigenen Verständnis, sondern in der Deutung des jeweiligen Regisseurs oder Dirigenten wiedergeben, weshalb von einer persönlichen Gedankenäußerung nicht gesprochen werden kann. Dagegen ist nicht zu bestreiten, daß auch von diesen Interpreten bis zu gewissem Grad eine eigene geistige Tätigkeit verlangt wird¹²²⁾. Zutreffend ist die begriffliche Unterscheidung von Reiners¹²³⁾, der eine Darbietung ohne jede geistige Leistung nicht als Aufführung, sondern als Vorführung bezeichnen will, wobei dieser Begriff allerdings nicht im rechtstechnischen Sinne zu verstehen ist.

Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß es in diesem Zusammenhang gleichgültig ist, ob die jeweilige interpretatorische Aussage des Regisseurs bereits schon einmal - von einem Kollegen oder einem Sachverständigen - getroffen wurde. Auch die bewußte Übernahme eines fremden Gedankens stellt auf Grund der in ihr enthaltenen Zustimmung zu diesem eine eigene Gedankenäußerung dar.

120) Speziell zur Schutzzfähigkeit aleatorischer Kompositionen Weissthanner, S. 80 ff. (insbes. S. 82).

121) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 4.

122) So auch Hilber in Schw. Mitt. 1960, 151.

123) S. 59.

3. Das Schöpferische im Regiekunstwerk

Die Frage, ob in der Tätigkeit des Regisseurs schöpferische Elemente gesehen werden können, ist der zentrale Punkt der vorliegenden Untersuchung. Die herrschende Meinung verneint diese Frage und kommt, da sie der Inszenierung weder eine persönliche Prägung, noch die Beinhaltung gedanklicher Äußerungen seitens des Regisseurs abspricht, allein aus diesem Grunde zur Ablehnung einer urheberrechtlichen Schutzfähigkeit. Bevor daran gegangen werden kann, die Regieleistung auf die Möglichkeit der Einordnung in die Kategorie der schutzfähigen Werke zu überprüfen, soll eine nähere Erläuterung des Begriffs der Schöpfung versucht werden.

a) Definition des Begriffs "Schöpfung"

Nach der Amtlichen Begründung fallen unter den urheberrechtlichen Schöpfungsbegriff solche Erzeugnisse, "die durch ihren Inhalt oder durch ihre Form oder durch die Verbindung von Inhalt und Form etwas Neues und Eigentümliches darstellen"¹²⁴⁾. Das Geschaffene muß sich also vom bisher Bekannten unterscheiden¹²⁵⁾ oder es jedenfalls übersteigen¹²⁶⁾, es muß etwas einmalig Neues¹²⁷⁾, in dieser Form noch nicht Dagewesenes¹²⁸⁾ sein, was auch mit der Forderung nach einem "schöpferischen Eigentümlichkeitsgrad"¹²⁹⁾ umschrieben wird.

124) UFITA Bd. 45, S. 252 (1965).

125) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 3.

126) Jöstlein in UFITA Bd. 56, S. 115 (1970).

127) Vgl. Nipperdey, S. 39.

128) Ott, S. 28.

129) v. Gamm, § 2 Rd.-Nr. 14.

Das urheberrechtlich schützbares Werk setzt nach der gebräuchlichen Determinierung eine Idee, eine Form und ein Ausdrucksmittel voraus¹³⁰⁾. Mittels individueller schöpferischer Geistestätigkeit erfährt das erste Element jedes Werks, die Idee, eine Verkörperung ihres Gedankengehalts in der Formgebung¹³¹⁾. Da an einer ungestalteten Idee kein Urheberrecht bestehen kann¹³²⁾, ist ihre Festlegung in einer nach außen erkennbaren Form das für den Urheberrechtsschutz entscheidende Moment im künstlerischen Schaffen. Urheber ist demnach, vereinfacht ausgedrückt, wer durch die schöpferische Formgebung einer Idee ein Geisteswerk schafft¹³³⁾. Die Formgebung muß dabei "so weit fortgeschritten sein, daß sie den individuellen Geist auszudrücken vermag"¹³⁴⁾. Es muß also eine konkrete, Dritten sinnlich wahrnehmbare Werkgestaltung vorliegen¹³⁵⁾. Jöstlein¹³⁶⁾ fordert für ein Kunstwerk darüber hinaus, daß der Betrachter oder Hörer aus dieser sinnlich wahrnehmbaren Form einen "nicht nur oberflächlichen, sein eigenes Denken, Fühlen und Empfinden wesentlich anregenden Sinneseindruck empfängt".

Nicht mehr erforderlich ist die körperliche Festlegung der gestalteten Idee. Soll die Schöpfung allerdings zum schutzfähigen Werk werden, muß sie eine endgültige Ausdrucksform gefunden haben¹³⁷⁾ und damit - wenigstens theoretisch - jederzeit in eben dieser konkreten Gestalt wiederholt werden können. Bei einem Produkt individuellen Schaffens, das nur in Verbindung mit der Person des Schaffenden wahrnehmbar gemacht werden kann und losgelöst

130) Voigtländer-Elster-Kleine, § 1 Anm. II 2 a); v. Foerster, S. 18.

131) Vgl. Moll, Leistungsschutz, S. 1.

132) Vgl. oben S. 76.

133) W. Würtz, S. 36.

134) Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 88.

135) v. Gamm, § 2 Rd.-Nr. 6.

136) UFITA Bd. 56, S. 115 (1970).

137) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 9.

von ihr nicht weiterzubestehen vermag, kann nämlich nicht von einem Werk gesprochen werden. Auch aus diesem Grunde muß übrigens den artistischen Fähigkeiten ebenso wie allen anderen Eigenschaften und Charakterzügen, die unlösbar mit der jeweils dazugehörigen Person verknüpft sind, ein Urheberrechtsschutz versagt bleiben. Mangels einer Objektivation fehlt es in all diesen Fällen an der unentbehrlichen Möglichkeit einer selbständigen Verwertung.

Sehen wir im Werk also das zum Objekt gestaltete Ergebnis individueller Geistestätigkeit¹³⁸⁾, so folgert daraus zwangsläufig, daß der bloße Vollzug einer Anweisung nicht als schöpferische Tätigkeit gewertet werden kann¹³⁹⁾, mag der Wortlaut der Anweisung auch als solcher Schutz auslösen¹⁴⁰⁾. Demzufolge kommt Schramm¹⁴¹⁾ zu dem Schluß, daß die schöpferische Phantasie das entscheidende Merkmal für ein Werk des künstlerischen Schaffens ist.

In Anlehnung an das im Patentrecht bestehende Erfordernis einer gewissen Erfindungshöhe wird mitunter, um den Schutzbereich nicht ausufern zu lassen, auch für das urheberrechtlich zu schützende Werk eine entsprechende Werkhöhe gefordert¹⁴²⁾. Der Schöpfungsbegriff enthält nach dieser Auffassung zugleich ein qualitatives Moment, demgemäß im wahren Sinne des Wortes nur der "schöpferisch" tätig ist, der "etwas Besonderes, aus der Masse alltäglicher Gebilde Herausragendes schafft"¹⁴³⁾. Die individuelle Leistung müsse sich vom Landläufigen, üblicherweise Hervorgebrachten abheben und

138) Ellinger, S. 10.

139) Kummer, S. 52 ff.

140) Kummer, S. 56.

141) S. 181.

142) So Rintelen, S. 49.

143) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 3.

mehr Eigenes des Urhebers enthalten als eine Leistung, wie sie von jedem, bzw. jedem entsprechend Ausgebildeten erbracht werden könne¹⁴⁴⁾. In Betracht der allgemein als schutzfähig anerkannten Werke der "kleinen Münze" sollten allerdings an den auf diese Weise verlangten "ästhetischen Überschuß" der schöpferischen Leistung¹⁴⁵⁾ keine allzu großen Anforderungen gestellt werden.

Nicht unerwähnt bleiben sollen zwei Versuche, den Schöpfungsbegriff abweichend von der bisherigen Übung neu zu definieren. Schmieder fordert in seinem Katalog der urheberrechtlichen Schutzvoraussetzungen Originalität, Marktfähigkeit, Individualität und Identifikation¹⁴⁶⁾. Gegenstand des Urheberrechtsschutzes sollte danach ein auf ästhetischem Gebiet objektiv neues Werk sein, das auf persönlicher Urheberschaft beruhe und als Kunstwerk im soziologischen Sinne nutzbar sei. Außerdem müsse sich der Urheber aber auch "zu seinem Werk als einem gelungenen und nutzbaren Erzeugnis subjektiv bekennen." Nicht ungewöhnlich ist hierbei das Verlangen nach Individualität, und in dem Terminus "Marktfähigkeit" läßt sich die sonst übliche Forderung nach einer ausreichenden Formgebung unschwer wiedererkennen. Ein Novum ist dagegen die Schutzvoraussetzung der Identifikation. Diese damit ins Spiel gebrachte subjektive Seite der Werkgestaltung könnte sicherlich im Bereich der Gebrauchskunst und der Zufallswerke ein nützliches, wenn auch bisher von der Urheberrechtswissenschaft nicht gebilligtes Abgrenzungskriterium sein. Problematisch wird es aber dann, wenn der Künstler glaubt, das Ergebnis seines Tuns entspreche nicht ganz seinen ursprünglichen künstlerischen Absichten und könne von ihm deshalb nicht als "gelungenes" Werk anerkannt werden. Soll ein derartiges Kunstprodukt schutzlos bleiben, auch wenn objektiv alle Anzeichen eines Kunstwerks vorliegen? Wie wäre es,

144) Möhring-Nicolini, § 2 Anm. 10 b).

145) v. Gamm, § 2 Rd.-Nr. 14.

146) UFITA Bd. 53, S. 113 (1969).

wenn der Künstler sein zunächst verkanntes Erzeugnis später rehabilitiert, was ebenso vorkommt wie der umgekehrte Fall? Diese Überlegungen zeigen, daß Schmieders These ohne Modifizierungen für die Praxis nicht brauchbar ist. Die weiteren Schwierigkeiten im Hinblick auf Entwürfe, Skizzen und Vorstudien werden von ihm selbst nicht negiert¹⁴⁷⁾. Auch mit seinem Postulat nach objektiver Neuheit steht er schließlich in krassem Gegensatz zur herrschenden Meinung in Rechtsprechung und Literatur¹⁴⁸⁾.

Auf einen verblüffend einfachen Nenner bringt Zschokke seine Deutung des Schöpfungsbegriffs, indem er als Werke im urheberrechtlich relevanten Sinn solche Erzeugnisse bezeichnet, die "schöpferische Geheimnisse" enthalten¹⁴⁹⁾. Ob dies der Fall sei, müsse nach dem "letztlich unerklärbaren Gesamteindruck" beurteilt werden, den das konkrete Erzeugnis jeweils vermittele¹⁵⁰⁾. Dabei sei die einzige Schutzvoraussetzung "schöpferisches Geheimnis" dann zu bejahen, wenn das Werk einerseits bei dem mit ihm konfrontierten Menschen "Überraschung" darüber auslöse, "durch das jeweilige Erzeugnis auf originelle und neuartige Weise einem dahinter stehenden, prägenden Individuum zu begegnen" (= "schöpferisch")¹⁵¹⁾, und wenn es zum anderen geeignet sei, eine (positive oder negative) emotionale Stellungnahme des Betrachters zu erzwingen (= "Geheimnis")¹⁵²⁾. Diese näheren Erläuterungen lassen bereits erkennen, daß die mehr ins Philosophische gehenden Überlegungen Zschokkes keine praktikablen Lösungen bringen. Dafür stellt er zu sehr auf Kriterien ab, die im Rechtsalltag nur schwer nachprüfbar sind.

147) a. a. O.

148) Für viele Möhring-Nicolini, § 2 Anm. 10 d); Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 3.

149) S. 24.

150) S. 27.

151) S. 29.

152) S. 34.

Trotz der zugegebenen interessanten Aspekte der beiden neuartigen Interpretationsversuche empfiehlt es sich daher, bei der Suche nach einem nicht nur dogmatisch fundierten, sondern auch für die Praxis brauchbaren Ergebnis auf die gängige Definition des Schöpfungsbegriffs zurückzugreifen. Danach soll als schutzfähiges Werk die konkret gestaltete und objektivierte Verwirklichung individueller Geistestätigkeit gelten, die zu einem neuen und nicht alltäglichen Ergebnis führt.

b) Das Regiekunstwerk als Ergänzung des Buchdramas

Nach diesen allgemeinen Ausführungen kann die Regieleistung nun darauf hin untersucht werden, ob sie die dargelegten Voraussetzungen für ein schöpferisches Werkschaffen erfüllt. Gelangt bei der Umsetzung des Schriftwerks in die Bühnenform, wie der BGH den Vorgang des "In-Szene-Setzens" umschreibt¹⁵³⁾, etwas Zusätzliches, auf den Geist des Regisseurs Zurückzuführendes zur Existenz, oder wird dem Drama, wenn es in die Dimension des Raumes umgesetzt wird, nur sein adäquates Ausdrucksmittel verliehen?

Daß wir in der herkömmlichen Aufführung, bei der als vorrangiges Ziel immer noch die Wiedergabe des Dichtwerks gilt und dieses nicht nur als Ausgangspunkt für ein eigenes "Bühnenwerk" des Regisseurs angesehen wird, in erster Linie dem Werk des Autors begegnen, kann selbstverständlich nicht geleugnet werden. Damit ist jedoch noch nicht gesagt, daß nicht auch der Regisseur in schöpferischer Weise wirken könnte. Der unbestreitbare Wunsch des künstlerisch gewissenhaften Regisseurs, primär ein fremdes Werk, nämlich das des Autors in geeigneter Form zu verwirklichen, muß nicht ausschließen, daß er mit seiner Inszenierung nicht auch ein eigenes offenbaren will.

153) Urteil "Maske in Blau", GRUR 1971, 37.

aa) Das Mehr im Vergleich zum Schriftwerk

Ohne Schwierigkeiten läßt sich jedenfalls feststellen, daß jede Aufführung mehr zur Darstellung bringt als ausdrücklich im zugrunde liegenden Textbuch enthalten ist. Zwar fügt der Autor dem zu rezitierenden Text in aller Regel auch Hinweise für die bühnenmäßige Gestaltung bei, doch reichen diese sogenannten Regieanweisungen niemals aus, um eine Aufführung gänzlich vorzuzeichnen. Am offenkundigsten wird dies bei Werken mit weniger umfangreichen Anweisungen, wobei gerade moderne Autoren in dieser Beziehung immer häufiger eine betonte Zurückhaltung an den Tag legen. So kam unlängst mit Pasolinis "Königsmord" in Graz ein Sprechdrama ohne jegliche szenische Anweisung zur Uraufführung¹⁵⁴⁾. Auf dem Gebiet des Musiktheaters ist die Tendenz zu knappen Regieanweisungen sogar schon seit längerer Zeit zu beobachten. In Carl Orffs Vertonungen antiker Tragödien - "Antigona", "Oedipus der Tyrann" und "Prometheus" - sind beispielsweise lediglich die Auftritte und Abgänge geregelt, weitergehende Hinweise fehlen dagegen. Ernst Křenek beschränkt sich in seinem "Karl V." auf solche Anmerkungen, die zum Verständnis der Handlung unumgänglich sind. Die an sich wesentlich umfangreicheren Kommentierungen von Arnold Schönberg in "Moses und Aron" sind wohl auch eher dazu vorgesehen, den Leser des Textes beim Nachvollzug des Geschehens in seiner Phantasie zu unterstützen, als dem Regisseur umsetzbare Anweisungen für die Realisierung des Werks zu geben. Dies wird etwa in der 3. Szene des 2. Akts verdeutlicht, wenn nach den Erläuterungen Schönbergs "von verschiedenen Seiten her Züge beladener Kamele, Esel und Pferde auf die Bühne kommen" sollen. Wenig später haben Stammesfürsten ihre Pferde zu besteigen, sich unregelmäßig unter das Volk zu mischen und, abreitend, "unauffällig" zu verschwinden. Bei Anmerkungen dieser Art, die dermaßen kraß an den Realitäten der Bühne vorbeigehen, kann nicht mehr von Regieanweisungen im wahren Sinn des Wortes gesprochen werden.

154) Vgl. SZ Nr. 241 vom 15.10.1973, S. 34.

Die gegenwärtig oft feststellbare Zurückhaltung im Verfassen von Regieanweisungen findet ihre Parallele übrigens im antiken Theater, das ebenfalls nur eine Regelung von Auftritt und Abgang der mitwirkenden Personen kannte, was bei dem statuarischen Spiel und der monotonen Sprechweise in der damaligen Zeit allerdings verständlich erscheint¹⁵⁵⁾. Die antike Tradition wurde von den Dichtern der Neuzeit vor allem dann mit Vorliebe aufgegriffen, wenn sie den klassischen Stoffen eine neue, ihrer Zeit gemäße Form gaben. In Racines Fassung der "Phädra" fehlt jede direkte Anweisung an den Regisseur, die wenigen in Kleists "Amphitryon" oder in Anouilhs "Antigone" betreffen fast ausschließlich den äußeren Ablauf der Handlung. Die Charakterisierung der handelnden Personen und die Hintergründe ihrer Handlungsweise muß der Regisseur dagegen aus dem Sprechtext selbst herausarbeiten. Nicht minder sparsam ging übrigens Lessing, um ein letztes Beispiel zu bringen, in seinem "Nathan" mit Regieanweisungen um. So heißt es über den 1. Auftritt des 3. Aufzugs lediglich: "Szene: in Nathans Haus"; ansonsten findet der Regisseur zu dem immerhin 90-zeiligen Dialog zwischen Recha und Daja keinerlei Kommentierungen.

Aber selbst Werke mit einem relativ umfangreichen Katalog von Anweisungen - wie etwa die Komödien von Curt Götz oder die Libretti Hofmannsthals für Opern von Richard Strauss - sind weit davon entfernt, ein umfassendes "Rezept" für ihre Realisierung auf der Bühne zu bieten. Würde der Autor sein Stück auch mit einer solchen Vielzahl von Anweisungen ausstatten, daß es den Umfang eines überdurchschnittlich ausgearbeiteten Regiebuchs annähme, so bliebe ihm dennoch die Möglichkeit versagt, jede Aufführung bis in das kleinste Detail festzulegen. Denn eine Inszenierung muß ja stets die technischen Möglichkeiten der jeweiligen Bühne berücksichtigen und auf das zur Verfügung stehende Darstellereensemble zugeschnitten werden. Außerdem darf sie die unterschiedlichen atmosphärischen Gegebenheiten, also die ver-

155) Vgl. oben S. 4 f.

chiedenartigen "Charaktere" der Theaterinstitute nicht außer acht lassen. So muß die "Zauberflöte" auf der Riesenbühne des Salzburger Festspielhauses anders in Szene gesetzt werden als im intimen Rahmen eines Rokokotheaters. Wieder anders müßte die Konzeption für die Aufführung an einer sogenannten Volksoper aussehen, die breite Publikumsschichten ansprechen will. Dies sind alles Faktoren, die der Autor beim Verfassen seines Werkes noch nicht miteinkalkulieren kann.

Infolge der unterschiedlichen Bedingungen erleben wir also höchst divergierende Darstellungen von ein und demselben Drama. Das ist natürlich zu einem nicht geringen Maße auch darauf zurückzuführen, daß jede Wiedergabeform - gerade im Interesse des Werkes - zeitgebunden sein muß^{156) 157)}, und daß sich die Inszenierungskunst allgemein künstlerisch wie technisch stetig fortentwickelt. Der dauernde Wandel des Zeitgeschmacks und die permanente Weiterentwicklung der Darstellungsmöglichkeiten sind zwar Erfahrungstatsachen und werden als solche sicherlich auch von jedem Autor erwartet. Da die Entwicklungstendenzen aber nicht konkret vorherzusehen sind, können sie im Rahmen der Regieanweisungen auch nicht berücksichtigt werden.

Müssen die Regieanweisungen also in jedem Falle unvollständig bleiben, so wird offensichtlich, daß die jeweilige Aufführung zwangsläufig mehr enthalten muß, als der Autor in Worten festgehalten hat und festhalten konnte¹⁵⁸⁾. Wäre das Schriftwerk im Hinblick auf seine Bühnenrealisierung vollendet, so könnte es nur eine einzige legitime Form der Wiedergabe geben¹⁵⁹⁾.

156) Vgl. oben S. 80 f.

157) Ebenso bereits Lyon, S. 27.

158) Troller, Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 501; Hartmann, S. 109.

159) Vgl. Kopsch in UFITA Bd. 20, S. 285 (1955).

bb) Die Eigentümlichkeit des Zusätzlichen

Trotz des unbestreitbaren Mehrs jeder Aufführung gegenüber dem zugrunde liegenden Schriftwerk wird dem hierfür verantwortlichen Regisseur eine schöpferische Tätigkeit überwiegend mit der Begründung abgesprochen, dem Zusätzlichen fehle die notwendige Eigentümlichkeit, da alle Darstellungsvarianten bereits vom schöpferischen Geist des Autors erfaßt worden seien. Sämtliche Deutungen müßten als immanente Bestandteile des Werks angesehen werden¹⁶⁰⁾. Der schaffende Künstler könne zwar das Werk nicht direkt in die sinnliche Gestalt umsetzen, da er es aber in seinem Geiste höre und sehe, sei die sinnliche Erscheinung implizite von der schriftlichen Aufzeichnung umfaßt¹⁶¹⁾. Auch die eigenwilligste Interpretation stelle sich nur als eine "Betonung" der Dichtung dar, die in ihr bereits als Möglichkeit vorhanden sei¹⁶²⁾. Entschließe sich der Interpret zu einer bestimmten Wiedergabeform, so treffe er damit nur eine Auswahl unter den vorgegebenen Möglichkeiten¹⁶³⁾. Nur wenn der Regisseur vom Dichtwerk bewußt abweichen würde, könnte er den Bereich der immanenten Möglichkeiten verlassen, wobei ihm ein Urheberrecht dann aber nicht für die Inszenierung, sondern für die Bearbeitung des Dramas zufallen würde¹⁶⁴⁾. Was sich aber gewissermaßen aus dem Stoffe selbst ergebe, könne nicht als die individuelle Geistesarbeit eines einzelnen geschützt werden¹⁶⁵⁾.

Nun können sich in der Tat gewisse Einzelheiten einer Aufführung aus dem Text oder der Handlung zwingend ergeben¹⁶⁶⁾, und diese zwangsläufigen De-

160) Telser, S. 26; Ott, S. 20; allgemein zum reproduzierenden Künstler Elster in GRUR 1927, 45 f., und ihm zustimmend Papaconstandinou, S. 32.

161) Pfitzner in Musik und Dichtung 1955, Nr. 6, S. 9.

162) Telser, S. 16.

163) Hubmann, Schutz des ausübenden Künstlers, S. 25.

164) Telser, S. 27; ähnlich Marwitz in UFITA Bd. 3, S. 303 (1930).

165) So RGZ 108, 65.

166) Vgl. Oehmke, S. 38.

tails finden wir dementsprechend auch bei jeder Darstellung wieder. Die solchermaßen unveränderlichen Bestandteile bestimmen die Inszenierung aber weder quantitativ, noch qualitativ. Da sie keinerlei Geistestätigkeit des Regisseurs erfordern, können sie Wert oder Unwert einer Inszenierung nicht beeinflussen. Für die Bewertung der Regieleistung sind sie dementsprechend auszuklammern. Was den künstlerischen Gehalt einer Inszenierung aus schließlich ausmacht, und was folglich allein Bestandteil eines Regiekunstwerks sein kann, sind nämlich nur die Einzelheiten, die sich gerade nicht von selbst aus dem Schriftwerk ergeben, sondern ihren Ursprung in der Individualität des Regisseurs haben. Insoweit aber gibt der Regisseur der Aufführung "aus seinem Geist und seiner Seele" etwas Eigenes mit, bei dessen Schöpfung er vom schriftlich niedergelegten Werk zwar "geleitet, aber nicht mit Sicherheit geführt" wird¹⁶⁷⁾. Daß er bei seinem Beitrag vom Buchdrama inspiriert wird, macht eine Eigentümlichkeit seiner Leistung nicht unmöglich, da Anstöße von fremder Seite in unserem Urheberrechtssystem grundsätzlich einen eigenschöpferischen Charakter des von Dritten initiierten Kunstwerks nicht ausschließen. Warum allein für den Regisseur etwas anderes gelten, warum es einzig ihm rechtlich zum Nachteil gereichen soll, daß er nicht nur aus eigenem Antrieb tätig wird, sondern auch von einem Ersturheber, dem Autor, gewisse Anregungen empfängt, ist nicht ersichtlich. Auch der Komponist, der ein Gedicht vertont, baut auf einem vorbestehenden Kunstwerk auf und sieht gerade in dieser künstlerischen Abstammung ein wesentliches Charakteristikum seiner Schöpfung. Nicht anders verhält es sich mit dem Kunstmaler, der ein bestimmtes Bauwerk wiedergibt. Dieser wie jener ist durch das gewählte Thema in seinen künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten bis zu einem gewissen Grade eingengt. Aber diese Einengung betrifft lediglich die Thematik des zu schaffenden Kunstwerks, während ihm für die Bearbeitung und Bewältigung des Themas zahllose Möglichkeiten offen bleiben. Aus diesem Grunde wird trotz des vorgegebenen Themas niemand die

167) Troller, Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 501; ebenso in Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 69 und in Schw. Mitt. 1955, 148.

Werkqualität der Liedkomposition oder des Gemäldes anzweifeln.

Um keinen Grad stärker eingeengt als in den beispielhaft genannten Fällen ist jedoch der Regisseur, wenn er etwa bei einem Minimum an Regieanweisungen die gewiß nicht handlungsarme "Walpurgisnacht" zur Darstellung bringen soll. Jedes Bühnenwerk läßt die unterschiedlichsten Interpretationen zu, endgültige Lösungen sind schon durch den Wandel der Zeit ausgeschlossen. Man denke nur an die unzähligen Neudeutungen der Mephisto-Figur im Laufe der Jahrzehnte, die, so konträr sie mitunter auch waren, nur in den wenigsten Fällen als unvereinbar mit Goethes Dichtung bezeichnet werden können.

Die Aufgabe des Regisseurs ist es also, basierend auf seiner ganz individuellen Werkdeutung, aus der unendlichen Zahl der Möglichkeiten - wie der erwähnte Maler - eine seiner künstlerischen Überzeugung entsprechende Form der Wiedergabe zu schaffen. Ist diese Form neu, so kann der Regieleistung eine Eigentümlichkeit nicht abgesprochen werden. Dabei spielt es keine Rolle, daß die Zahl der Wiedergabemöglichkeiten theoretisch begrenzt sein mag. Auch die Möglichkeiten, aus dem vorgegebenen Notenmaterial ein Musikwerk oder aus den vorhandenen Farben ein Gemälde zu schaffen, sind theoretisch begrenzt. Entscheidend ist deshalb nicht, daß eine Gestaltungsmöglichkeit bereits vorher bestanden hat, sondern daß die bisher verborgene Möglichkeit entdeckt und dem Publikum zugänglich gemacht wird. Andernfalls wären künstlerische Schöpfungen überhaupt undenkbar, denn jedes Werk war als Möglichkeit schon vor der konkreten Gestaltung vorhanden.

Die Ansicht, der Regisseur gebe dennoch ausschließlich das Dichtwerk wieder, weil der Autor sämtliche potentielle Interpretationen "in seinem Geiste gesehen" und damit bewußt dem Werk mitgegeben habe¹⁶⁸⁾, geht an der Real-

168) So Pfitzner in Musik und Dichtung 1955, Nr. 6, S. 9.

tät vorbei. Dies ergibt sich aus denselben Gründen, aus denen eine Vollständigkeit der Regieanweisungen unerreichbar bleibt, nämlich aus den unterschiedlichen Gegebenheiten an den einzelnen Bühnen, vor allem aber aus der stetigen technischen und künstlerischen Weiterentwicklung. Schikaneder konnte nicht ahnen, daß die "Feuer- und Wasserprobe" in seiner "Zauberflöte" einmal mit Laserstrahlen dargestellt werden könnte¹⁶⁹⁾. Jules Barbier wird nicht vorhergesehen haben, daß das phantastische Element in "Hoffmanns Erzählungen" durch Einsatz von Filmen dereinst besonders eindrucksvoll herauszustellen sein wird¹⁷⁰⁾. Beidesmal handelt es sich um Wiedergabeformen, die den Intentionen der Autoren vielleicht mehr entsprechen als die zu ihren Zeiten üblichen. Gleichwohl konnten sie von ihren Vorstellungen nicht erfaßt sein. Ebensowenig konnte Schiller wissen, daß seine Dichtungen im 20. Jahrhundert nur noch dann zur Geltung gebracht werden können, wenn an die Stelle der seinerzeit gängigen, erhabenen und von Pathos getragenen Rezitierweise eine wesentlich nüchternere Deklamation tritt. Und als Carl Orff in den Jahren 1941/42 seine Oper "Die Kluge" schrieb, wird er kaum daran gedacht haben, daß die gleichnishafte Bedeutung seiner Textdichtung durch im Raum schwebende Marionetten in unvergleichlicher Weise herausgestellt werden könnte. Rund zwanzig Jahre später zeigte er sich jedenfalls überrascht und begeistert zugleich über eine Aufführung des Münchner Marionettentheaters, die durch Verzicht auf einen Spielboden die "Zwischenbändigkeit" des Stücks überzeugend zu symbolisieren verstand¹⁷¹⁾.

Im übrigen wäre es ohnedies absolut wirklichkeitsfremd, anzunehmen, der Autor würde regelmäßig viele Gedanken auf die Frage verwenden, welche Wiedergabevarianten bei seinem Werk denkbar wären. Da ihm meist die not-

169) In der Rennert-Inszenierung, München 1970.

170) In der Inszenierung von Kásliks für die Laterna magica Prag.

171) So die damalige Kritik im MM (vgl. Programmheft zur genannten Aufführung).

wendige bühnenhandwerkliche Erfahrung abgeht, bleiben seine diesbezüglichen Vorstellungen häufig sehr vage. Er überläßt es deshalb oft nicht einmal ungern dem Regisseur, den er hierfür als Fachmann anerkennt, die jeweils beste Wiedergabeform herauszufinden. Der anerkannte Dramatiker Tankred Dorst hat diese Einstellung deutlich anklingen lassen, als er sein Interesse für die Regiearbeit folgendermaßen begründete: "Man kann dabei auch erfahren, welche Möglichkeiten in einem Stücktext stecken."¹⁷²⁾ Mit diesen Worten wurde aus berufenem Munde bestätigt, daß dem Autor bei der Schaffung des Dramas in der Regel noch keine konkrete Realisierungsform vorgeschwebt hat.

Aber selbst wenn er sich einzelne Wiedergabeformen bereits vorgestellt haben sollte, könnte dies allein einen Urheberrechtsschutz zugunsten des Regisseurs nicht ausschließen. Der urheberrechtlich entscheidende Vorgang ist ja nicht der Einfall einer Idee, sondern ihre Formgebung. Solange die Idee nicht gestaltet ist, bleibt sie ungeschützt¹⁷³⁾, und es steht grundsätzlich jedem frei, sie aufzugreifen und zu einem Werk zu formen. Daß in solchen Fällen die Handlung nicht von der Individualität des Schöpfers geprägt ist, schadet nicht, da es - wie das Beispiel neuer Gestaltungen antiker Sagenstoffe unterstreicht - ausreichen muß, wenn der individuelle Geist allein durch die Form zum Ausdruck kommt¹⁷⁴⁾.

Deshalb kann es gleichgültig bleiben, ob der Werkdichter bestimmte Darstellungen "als Vision" in seinem Drama niedergelegt hat¹⁷⁵⁾ und der Regisseur bei seiner Inszenierung gleichfalls "dessen Geist wiedererstehen" läßt¹⁷⁶⁾,

172) Vgl. SZ Nr. 60 vom 13.3.1973, S. 23.

173) Vgl. oben S. 97.

174) Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 88.

175) Vgl. Hilber in Schw. Mitt. 1960, 152.

176) Hubmann, Schutz des ausübenden Künstlers, S. 25.

da er auch in diesem Fall Urheberrechtlich noch nicht Existentes zur Entstehung bringt¹⁷⁷⁾. Mit Recht weist Schneider¹⁷⁸⁾ darauf hin, daß etwas, was nur in der Phantasie des Erschöpfers und noch gar nicht in Wirklichkeit vorhanden ist, auch nicht "unverändert wiedergegeben" werden kann. Der Schöpfungsakt des Regisseurs kann also auch und gerade darin bestehen, daß er den Vorstellungen des Autors, die er "zwischen den Zeilen" zu entdecken glaubt, Form verleiht¹⁷⁹⁾.

In jedem Fall bleibt dem Regisseur aber auch ein erheblicher Freiraum, um mit seinen persönlichen Folgerungen neben der Vermittlung des Buchdramas noch eigene Gedanken auszudrücken¹⁸⁰⁾. In diesem ihm verbleibenden Raum gestaltet er völlig frei, "nur geleitet von der Grundlage des zu interpretierenden Werkes"¹⁸¹⁾. Schon Kohler¹⁸²⁾ hat erkannt, "daß in jedem Werk eine Unendlichkeit enthalten ist, die der Verfasser nur eröffnet, nicht aber erschöpft; weshalb, wenn auch der Dichter die ausführlichsten Erläuterungen beigelegt hätte, immer noch eine (allerdings durch diese Ausführungen des Schöpfers angeregte) Gestaltung hinzukommen muß".

Je umfangreicher allerdings die Regieanweisungen sind, desto begrenzter sind naturgemäß prinzipiell die Möglichkeiten des Regisseurs, eigene Ideen zu entwickeln. Die Autoren haben es damit in der Hand, den Freiraum des Regisseurs, den sie nie ganz verhindern können, wenigstens bis zu einem gewissen Grade einzuschränken. Wie erwähnt¹⁸³⁾, sehen aber gerade die modernen Autoren immer häufiger davon ab, durch eingehende Anweisungen die

177) Ebenso v. Foerster, S. 31; a. A. Mohring, Nachbarrechte, S. 19; Telser, S. 32.

178) Das Recht des Werkmittlers, S. 34.

179) v. Foerster, S. 65; vgl. auch Blomeyer, S. 29.

180) Vgl. Hartmann, S. 110.

181) Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 71.

182) Urheberrecht, S. 136.

183) Vgl. oben S. 102.

Darstellung ihrer Werke weitgehend präjudizieren zu wollen¹⁸⁴⁾. Der Hintergrund für diese Tendenz dürfte in der von jedem Künstler getragenen Erwartung zu suchen sein, nicht nur für den Augenblick, sondern "für die Ewigkeit" zu schaffen. Tankred Dorst untermauerte diese These, als er in einem Interview ausführte: "Ein Stück verändert sich ja auch schon durch die Zeitumstände Das sind 'Veränderungen', die der Autor gar nicht voraussehen kann; der Regisseur muß da vermitteln."¹⁸⁵⁾

In der richtigen Erkenntnis, daß jede Regie zeitgebunden sein muß, lassen daher vorausschauende Dramatiker den Regisseuren von Anfang an einen weitreichenden Spielraum zur Entfaltung eigener Gedankentätigkeit. Wenn Pasolini, selbst ja ein erfolgreicher Filmregisseur, in seinem "Königsmord" auf jegliche szenische Anweisung verzichtete, so kann dies doch nicht anders gedeutet werden, als daß er unter bewußter Aufgabe seiner Beeinflussungsmöglichkeiten den Regisseuren für die Realisierung von vornherein freie Hand lassen wollte¹⁸⁶⁾. Als Extremfall sind freilich Orffs "Carmina Burana" anzusehen, die, 1937 uraufgeführt, für Jahre "zum stärksten Opernerfolg der deutschen Bühne" wurden¹⁸⁷⁾. Die ursprünglich für den Konzertsaal bestimmte "szenische Kantate" bietet nicht nur keinerlei Anweisungen, sondern läßt darüber hinaus auch eine durchgehende Handlung nicht erkennen. Dementsprechend kontrastreich fallen die verschiedenen Aufführungen aus, was schon die Gegenüberstellung der beiden letzten Inszenierungen an der Bayerischen Staatsoper illustriert: Während Heinz Rosen unter Hervorhebung choreographischer und pantomimischer Momente eine mehr intime Atmosphäre anstrebte, schuf Bohumil Herlichka auf riesiger Simultanbühne ein turbulentes Welttheater-Spektakel.

184) Ebenso Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 137 (1972).

185) Vgl. SZ Nr. 60 vom 13.3.1973, S. 23.

186) Ebenso K. H. Ruppel in der SZ Nr. 241 vom 15.10.1973, S. 34.

187) v. Westermann, S. 474.

Aber nicht nur durch den Umfang der Regieanweisungen, sondern auch durch Gehalt und Charakter des aufzuführenden Werkes wird der dem Regisseur verbliebene Freiraum bestimmt. Ein vielschichtig angelegtes Problemstück bietet ihm naturgemäß mehr Enthaltungsmöglichkeiten als eine vordergründige Boulevardkomödie. Andererseits ist die Ansicht nicht von der Hand zu weisen, daß besonders schwache, lückenhafte und widersprüchliche Stücke der Regie "Spielraum für Phantasie- und Kraftbeweise" lassen und sich daher für die Regisseure stets "lohnend"¹⁸⁸⁾. Daß sich kreative Regisseure jedoch keineswegs auf moderne Autoren oder schwache Stücke beschränken müssen, beweist kein Geringerer als Goethe, der in einem so schwer darzustellenden Werk wie dem "Faust" auf Regieanweisungen weitestgehend verzichtete. So lautet die einzige Erläuterung im "Prolog im Himmel" nach Vers 349: "Der Himmel schließt, die Erzengel verteilen sich". Niemand wird behaupten können, daß sich die bühnenmäßige Realisierung dieses Prologs aus dem Text und dem genannten einzelnen Hinweis von selbst ergebe. Ist es doch bezeichnend, daß gerade diese Szene wie kaum eine andere im ganzen "Faust" zu den unterschiedlichsten Gestaltungen geführt hat. Damit wird offenkundig, daß auch bei "Werken großer Meister" der dramatische Vorgang durch die schriftliche Aufzeichnung nicht umfassend zum Ausdruck gebracht wird¹⁸⁹⁾.

Als Fazit bleibt festzuhalten, daß der Regisseur aus seiner Individualität heraus etwas Zusätzliches zum Schriftwerk schafft, was weder ausdrücklicher Bestandteil des Buchdramas ist, noch sich aus diesem zwingend ergibt¹⁹⁰⁾. Obwohl dieser zusätzliche Beitrag durch das Werk des Autors angeregt wurde, ist er als das Ergebnis individuellen geistigen Schattens des Regisseurs anzusehen.

188) R. Baumgart in der SZ Nr. 246 vom 24.10.1974, S. 11.

189) Anders Porstendorfer, S. 42 f.

190) Ähnlich Troller in *L'artiste exécutant* 1956, 30; a.A. Büchen, S. 33; Papaconstantinou, S. 7; differenzierend Smoschewer in GRUR 1927, 53.

cc) Das Nebeneinander von Wiedergabe und Weiterschaffen

Es hat sich also gezeigt, daß wir in der fertigen Theateraufführung nicht nur - wie überwiegend angenommen wird¹⁹¹⁾ - das Autorenwerk in seiner konkreten Wiedergabe erleben, sondern mit ihr zugleich einer schöpferischen Leistung des Regisseurs begegnen. Diese "Zutat"¹⁹²⁾ ist das Ergebnis der jeweiligen individuellen Werkinterpretation, wobei der Regisseur auf dem vom Autor beschrittenen Wege "weiterwirkt"¹⁹³⁾. Das Drama ist die Basis jeder Aufführung, die Inszenierung aber erst ihr eigentlicher Bau¹⁹⁴⁾. Wie-land Wagners Wort, das Werk seines Großvaters Richard Wagner stehe zwar seiner innersten Substanz nach fest, müsse aber unzählige Male "wiedergeboren", das heißt, "in der Zeit" aufgeführt und neu gestaltet werden¹⁹⁵⁾, kommt allgemeine Gültigkeit zu. Der "Kern" der Aufführung, wie er durch das Buchdrama vorgegeben ist, bleibt demnach konstant, während der daneben stets erforderliche "Rahmen" den unterschiedlichen Vorbedingungen und dem wechselnden Zeitgeschmack anzupassen ist. Auch wenn dies immer unter der obersten Prämisse geschehen soll, eine den Intentionen des Autors weitestmöglich entsprechende Lösung zu finden - Gnekow¹⁹⁶⁾ spricht von der "Verwirklichung der Absichten des Dichters durch die Seele des Regisseurs" - , so bleibt dem Regisseur doch in diesem Bereich der Bühnenproduktion Raum für eigenständige Formgestaltung. Er schafft eine ästhe-

191) Ott, S. 20; Hauffe, S. 23; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142; Marwitz-Möhring, § 1 Anm. 35 d); Möhring-Nicolini, § 7 Anm. 3 a); allgemein zum ausübenden Künstler: Gorn, S. 27; Hubmann, Das Recht des schöpferischen Geistes, S. 179 und Schutz des ausübenden Künstlers, S. 24; Marwitz in UFITA Bd. 3, S. 303 (1930); v. Erffa in GRUR 1952, 335; de Boor in UFITA Bd. 18, S. 273 (1954).

192) Elster-Dienstag, S. 79.

193) Lyon, S. 18; ähnlich Lilia, S. 22.

194) Reiners, S. 15.

195) In Festspiele Bayreuth-München, S. 23.

196) S. 19.

tische Form, die dem Drama erst besteht und die nur durch seine persönliche Leistung so entstehen konnte¹⁹⁷⁾. Der Regieleistung sind somit zwei "Gesichter" gegeben. Einerseits ist die in der Regie liegende, die von seinem Urheber bestimmte Auffassung des Dramas, die es nicht nur in der Welt der Wiedergabe, sondern in der Welt des Aufführenden aufleben lassen und in der Wiedergabe, wenn anderenfalls die von dem Autor für die Aufführung angelegten Rahmen konkret aus und wirkt hierbei schöpferisch¹⁹⁸⁾.

Das Zusatzschaffen des Regisseurs ist die zur vollendeten Veranltung notwendige Ergänzung der dichterischen Produktion¹⁹⁹⁾ und stellt sich als "Bereicherung" des Dramas dar²⁰⁰⁾. Schon im Jahre 1895 vertrat der Deutsche Bühnenverein die Auffassung, daß die Aufführung ein neues Gedankenwerk zum Vorschein bringe, "das die Gestalten des Dichters in eigener Auffassung zu lebenswahren Charakteren umbildet" und "die Lücken seiner Darstellung in erfindungsreichem Spiel ergänzt"²⁰¹⁾.

Verfehlt wäre es allerdings, aus diesen Ausführungen den Schluß ziehen zu wollen, das Drama sei als solches noch untertig und erfahre seine Vollendung erst durch den Regisseur. Zwar ist das Bühnenwerk nicht in jeder Beziehung ebenso vollendet wie etwa ein Gemälde²⁰²⁾, weil es anders als dieses noch eines weiteren Schöpfungsakts, nämlich der Inszenierung bedarf, um anschaulich erlebt werden zu können²⁰³⁾. Jedoch ist es als literarisches Werk, das

197) Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 93.

198) Die b. M. sieht in der Inszenierung lediglich eine Ausdrucksverleibung des zugrunde liegenden Werks: vgl. Lichtenstein, S. 15; Elster in UFITA Bd. 2, S. 606 (1929).

199) Gnekow, S. 14; ebenso Porstendorfer, S. 41; Telser, S. 31; Smoschewer in GRUR 1927, 52; Hirsch Ballin in UFITA Bd. 18, S. 323 (1954).

200) Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 82.

201) Vgl. Fromm in GRUR 1962, 361; Kleine in JZ 1961, 355) leugnet dagegen derartige Lücken im Bühnenwerk.

202) Diesen Vergleich gebrauchte Pfitzner in Werk und Wiedergabe, S. 335.

203) Ebenso Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 12.

es bis zu seiner Realisierung auf der Bühne nur sein kann und will, mit Beendigung der Niederschrift fertiggestellt²⁰⁴⁾ und genießt als selbständig verwertbares Schriftwerk dementsprechend vollständigen Urheberrechtsschutz. Der Regisseur vollendet keineswegs das Buchdrama²⁰⁵⁾, da dieses als Geistesgut in sich durchaus abgeschlossen ist²⁰⁶⁾. Vielmehr schafft er etwas außerhalb des schriftlich fixierten Autorenwerks Liegendes hinzu, indem er den Teil der Vorstellungen des Dichters aufgreift, der im Schriftwerk nur andeutungsweise seinen Niederschlag gefunden hat, und ihm eine eigenständige konkrete Gestaltung gibt.

Diese künstlerisch notwendige Ergänzung muß unterschieden werden von einer Fertigstellung im rechtlichen Sinne. Daß die Bühnenschriftsteller in der Behauptung, sie würden stets nur unfertige Kunstprodukte schaffen, eine Herabsetzung ihres Wirkens erblicken und sich deshalb vehement gegen derartige Thesen zur Wehr setzen, ist nur zu verständlich. Deshalb war auch die einhellige Empörung auf den bekannten Ausspruch Cahn-Speyers keine Überraschung, wonach der im Ergebnis vergleichbare Komponist in seiner Niederschrift kein abgeschlossenes Werk darbreite, sondern nur einen "Torso", den zu ergänzen die Aufgabe des nachschaffenden Künstlers sei²⁰⁷⁾. Mit Recht weist Papaconstantinou²⁰⁸⁾ darauf hin, daß dann das Werk bei jeder neuen Wiedergabe ein anderes würde als das gleiche Werk in der Niederschrift. Tatsächlich verändert sich aber bei der Aufführung nicht das Bühnenwerk als solches, sondern es wird mit einem unterschiedlichen ergänzenden Rahmen verbunden.

204) So auch Ellinger, S. 32.

205) So aber v. Fischer (Schw. Mitt. 1960, 134) im ähnlich gelagerten Fall des Musikers.

206) Kleine, JZ 1961, 354.

207) Zitiert bei Smoschewer in GRUR 1927, 52.

208) S. 30.

Leicht zu Mißverständnissen können deshalb Formulierungen führen wie "Der Darsteller bringt das vom Dichter nur als Gedanken angedeutete auf die Bühne" ²⁰⁹⁾ oder "Die Interpreten müssen in jeder Aufführung das Hörschallstück handlungsmäßig vollenden" ²¹⁰⁾. In ihrer Klarheit vorbildlich ist dagegen die Unterscheidung v. Foersters, derzufolge das Bühnenwerk zwar "im Verhältnis zur Aufführung" unvollendet sei, als literarisches Werk aber eine abgeschlossene und vollendete Form im Sinne des Urheberrechts aufweise ²¹¹⁾. Dieses an sich fertige literarische Werk werde durch die Anschaulichkeit der Aufführung ergänzt und zu einer "künstlerischen Gesamterscheinung" verbunden ²¹²⁾. Eine ähnliche Fallgestaltung erleben wir übrigens auch bei einem Opernlibretto, das als rechtlich selbständiges Sprachwerk mit Beendigung der Dichtung vollendet ist, seine volle künstlerische Wirkung aber erst in Verbindung mit der Vertonung entfaltet. In diesem Sinne will sich der Dramatiker Arnold Wesker verstanden wissen, wenn er meint, ein eigenes Stück zu inszenieren bedeute, "es zu Ende zu schreiben" ²¹³⁾. So gesehen - und nur so - kann schließlich der These des Regisseurs Götz Friedrich beigegeben werden, ein für die Bühne geschaffenes Werk existiere erst wirklich, "wenn es in der Einheit von Szene und Musik, Handlung und Gesang auf der Bühne Leben, Ereignis" werde ²¹⁴⁾.

Die Aufführung bringt also das regelmäßig - im wesentlichen - unveränderte Drama zusammen mit seiner Ergänzung durch den Regisseur zur Erscheinung und objektiviert damit zugleich den Geist des Autors und des Regisseurs ²¹⁵⁾.

209) Hartmann, S. 109.

210) Troller, Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 201 f., der aber in Jurisprudenz auf dem Holzwege (S. 84) klarstellt, daß das aufgeführte Werk als solches immer dasselbe bleibt.

211) S. 32.

212) S. 47.

213) Vgl. SZ Nr. 26 vom 1.2.1973, S. 12.

214) Vgl. Opernwelt Heft 2/1965, S. 22.

215) In diesem Sinne Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 75.

Durch die Verbindung mit der Inszenierung wird das Buchdrama aus der bloß begrifflichen Sphäre in die des äußerlich wahrnehmbaren Handelns umgesetzt²¹⁶⁾. Als Ergebnis tritt dem Publikum ein neues Kunstwerk gegenüber, das Bühnenkunstwerk als Synthese von Schriftwerk und Regiekunstwerk. Somit sind entgegen der Ansicht von Pfitzner²¹⁷⁾ Aufzeichnung und sinnliche Erscheinung eben doch zweierlei, wenn man auch richtiger nicht von einem aliud, sondern von einem maius sprechen sollte. Um dieses Mehr gewinnt die Aufführung "nach äußerer Gestalt und Gedankengehalt" dem Ursprungswerk gegenüber Selbständigkeit²¹⁸⁾. Etwas bis dahin nicht Vorhandenes gelangt mit der Aufführung zur Existenz²¹⁹⁾ und schiebt sich als "Novum zwischen den betrachtenden Zuschauer und das Werk des Dichters"²²⁰⁾.

Zwar wird man, zumindest bei aussagestarken und gut aufgebauten Stücken, dem Weiterschaffen des Regisseurs im Endergebnis ein geringeres Gewicht als dem Autorenwerk zusprechen müssen, rechtlich stehen jedoch beide Beiträge gleichbedeutend nebeneinander. Da sich im Bühnenkunstwerk die Individualität des Autors und die des Regisseurs nicht wesensmäßig unterscheiden, leisten beide auch nichts wesensmäßig Verschiedenes²²¹⁾. Zum Wesen des Regisseurs gehören ebenfalls Genialität, Produktivität und Originalität²²²⁾.

216) So bereits Opet in JW 1924, 1719.

217) In Musik und Dichtung 1955, Nr. 6, S. 9.

218) Opet, Deutsches Theaterrecht, S. 287.

219) Hoffmann in GRUR 1927, 70.

220) Gerade dies wird von Ott (S. 28) bestritten.

221) Vgl. Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 78; a.A. Kummer, S. 159.

222) Vgl. Samson in GRUR 1960, 175.

dd) Die Subsumtion unter den Schöpfungsbegriff

Vergleichen wir die Regiearbeit mit derjenigen des Theaterregisseurs mit den Kriterien der Schöpfungsbegriffsdefinitionen, so erkennen wir, daß die Regiearbeit den gesetzlich festgelegten Erfordernissen für eine schöpferische Tätigkeit genügt. Im Regiekonzept ist jedoch zu sehen, wie far in die Gestaltung ihre Umgebung erfährt²²³⁾. Sein Ausdrucksmittel findet das Regiekunstwerk in der Aufführung. Inwiefern die Inszenierung von der bisherigen Aufführungstradition abweicht, also etwas Neues hervorbringt, ist Tatfrage und muß deshalb von Fall zu Fall beantwortet werden. Dagegen kann die geforderte Werkhöhe in aller Regel beachtet werden. Auszuscheiden wären unter diesem Gesichtspunkt lediglich sogenannte Allerweltsaufführungen, die keine eigene Aussage treffen und nur für den reibungslosen Ablauf sorgen, womit es aber bereits an einer Gedankenäußerung fehlen würde. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle wird jedoch von einer Theaterinszenierung - zumindest im Vergleich mit den typischen Werken der "kleinen Manier" - eine starke ästhetische Wirkung ausgehen.

Auch den abweichenden Definitionen von Schmieder und Zschokke²²⁴⁾ wird das Regiekunstwerk gerecht. Denn zum einen ist die Inszenierung ein - wie Schmieder postuliert - marktfähiger Gegenstand, was der in letzter Zeit in Mode gekommene Austausch kompletter Palastproduktionen beweist²²⁵⁾. Auch wird sich der Regisseur nicht weniger gerechtfertigen, als andere Urheber mit seiner Schöpfung identifizieren. Andererseits ist sich das von Zschokke geforderte "schöpferische Schaffen" im Regiewerk ebenfalls anscheinend

223) Das Moment der Formgestaltung wird unverschiedlicherweise von Ellinger (S. 59), Elster (in GRUR 1977, 47) und Moll (Leistungsschutz, S. 142 sowie in Schw.Mitt. 1952, 74) geleugnet.

224) Vgl. oben S. 99 f.

225) Besonders Herbert von Karajan hat die Austauschidee gefördert.

kennen. Wer einmal erlebt hat, wie das Buh und Bravo des Publikums am Ende einer Premiere auf den vor dem Vorhang erscheinenden Regisseur hereinbrechen, wird die grundsätzliche Eignung der Inszenierung, "eine emotionale Stellungnahme des Betrachters zu erzwingen", nicht länger in Frage stellen.

Steht aber die Regieleistung schon mit sämtlichen Interpretationsversuchen über das Wesen des Schöpferischen in Einklang, so müssen auch die Konsequenzen im rechtlichen Sinne gezogen werden. Eine Zweiteilung des Schöpfungsbegriffs, nach der die Inszenierung als schöpferisch nur im künstlerischen, aber nicht im rechtlichen Sinne gelten solle²²⁶⁾, findet weder im Gesetz, noch in der Lehre eine Stütze. Nicht weniger unverständlich erscheint es, wenn Röber²²⁷⁾ ohne nähere Begründung zu dem Schluß kommt, der Regisseur sei "wohl künstlerisch eigenschöpferisch, nicht aber urheberrechtlich bedeutsam tätig". Sieht man von dem zusätzlichen Erfordernis einer Objektivation einmal ab, das allerdings streng genommen nichts mit dem Begriff des Schöpferischen zu tun hat, sondern ausschließlich eine Frage der Werkqualität ist²²⁸⁾, so ist kein Anhaltspunkt dafür ersichtlich, daß der Gesetzgeber nicht jede schöpferische Leistung schützen wolle. Deshalb kann der Argumentation von Krüger-Nieland nicht gefolgt werden, die, nachdem sie zunächst den schöpferischen Charakter der Inszenierungsarbeit bejaht hatte²²⁹⁾, zu der Feststellung gelangte: "Es ist aber irrig zu glauben, unsere Rechtsordnung gewähre für jede geistige Schöpfungstat ein Urheberrecht."²³⁰⁾ Zwar können überwiegende Interessen anderer Urhebergruppen

226) So Telser, S. 28.

227) S. 30.

228) Wegen fehlender Objektivation hat etwa de Pirro (in UFITA Bd. 15, S. 160 (1942)) allgemein die an sich schöpferische Leistung des ausübenden Künstlers für nicht wesensgleich mit den geschützten Werken gehalten.

229) UFITA Bd. 64, S. 130 (1972).

230) a.a.O., S. 137.

... auch der Aufführung gegenüber Filmvorführungen gebietet. Ein Punkt, an dem noch mehr einzuwenden sein könnte. Doch ist der literarische Text selbst stets eine positive Wirkung hervorzurufen. Solange und soweit es in einer solchen Weise (bzw. besser: Vergegenwärtigung) bleibt, ist jeder Schöpfungstat auch als schutzfähig zu gelten.

Damit hat sich erwiesen, daß eine Produktion nicht in, oder besser gesagt, neben der Reproduktion möglich²³¹⁾ und der schöpferische Interpret kein Widerspruch in sich selbst ist²³²⁾. Auch was es gilt, in erster Linie den Grundgedanken des Dichtwerkes herauszuschälen und zur Richtschnur der jeweiligen Aufführung zu machen²³³⁾, ist ein schöpferisches Weiterwirken in der Gestalt eigenständiger Formgebung möglich. Man mag den Regisseur deshalb in einem idealistischen Sinne als "Diener am Dichtwerk" bezeichnen können²³⁴⁾, nicht aber geht es an, in ihm abwertend einen "Handlanger des Autors" zu sehen²³⁵⁾. Schafft er doch durch seine schöpferische Geistes-tätigkeit bisher noch nicht vorhandene kulturelle Werte. Der überragende Regisseur Walter Felsenstein wollte sicherlich keine kritische Wertung abgeben, hat aber mit folgender Äußerung doch - richtig verstanden - den Kern der Sache getroffen: "Ich meine, daß jedes Theater Schöpfung ist. Ein gedrucktes Stück von Schiller, Goethe oder Shakespeare ist noch kein Theaterstück, sondern nur ein geringer Teil dessen, was das Theater künstlerisch darzustellen hat."²³⁶⁾

231) So bereits Freyesleben in GRUR 1916, 112; ebenso v. Foerster S. 50 f.; anders Fromm, zitiert von Schultze in Film u. R. 1972, 258.

232) So Pfitzner, Werk und Wiedergabe, S. 21.

233) Vgl. Koch, S. 16 f.

234) Gnekow, S. 18.

235) Vgl. Leinveber in GRUR 1964, 365.

236) Vgl. Opernwelt Heft 2/1965, S. 22.

c) Die Verselbständigung des Regiekunstwerks

Damit eine künstlerische Leistung als Werk im Sinne des Gesetzes qualifiziert werden kann, muß zum schöpferischen Moment noch eine Objektivation hinzukommen, die Verselbständigung der künstlerischen Leistung gegenüber ihrem Schöpfer²³⁷⁾. An diesem Erfordernis wird etwa ein Urheberrechtsschutz für den typischen ausübenden Künstler, wie inzwischen in der Literatur auch kaum noch bestritten wird²³⁸⁾, letztlich stets scheitern müssen. Denn die Darbietung eines Schauspielers oder Musikers ist nicht fähig, losgelöst von der Person des Künstlers weiterzubestehen. Daran ändert auch die Möglichkeit einer Aufzeichnung auf Bild- oder Tonträger nichts. Denn durch eine solche Konservierung vergangener Leistungen wird lediglich die Klang- oder Bildkonserve zum selbständig verwertbaren Gegenstand, nicht aber die interpretatorische Leistung als solche. Nicht die Wiederholung in Gestalt einer Neuaufführung des schöpferischen Beitrags, sondern nur die Vorführung einer Dokumentation der ursprünglichen Darbietung wird auf diese Weise möglich. Im geltenden Urheberrechtssystem kommt es aber gerade nicht auf eine körperliche Festlegung der Schöpfung an, sondern allein auf ihre Fähigkeit zu einer selbständigen Existenz. Da die Interpretation des typischen ausübenden Künstlers jedoch als solche mit ihrer Entstehung vergeht und nicht unabhängig von der Person des Interpreten wiederholbar ist, sie also nicht zum Objekt werden kann, muß auch der noch so neuartigen und damit schöpferischen Werkdeutung des Dirigenten, Schauspielers oder Musikers ein Urheberrechtsschutz versagt bleiben.

Völlig anders verhält es sich dagegen mit dem Regisseur, wie unter dem Stich-

237) Vgl. oben S. 97 f.

238) Vgl. Lichtenstein, S. 9; Ellinger, S. 36; Lehnerdt, S. 45; Konda, S. 5; Büchen, S. 34; Papaconstandinou, S. 31; lediglich Troller (Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 503 und Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 64 f.) hält eine Objektivation für verzichtbar.

wort "urheberähnliche Arbeitsweise" bereits angedeutet wurde²³⁹⁾. Nach Beendigung der Proben, also bereits vor der ersten Aufführung des Regiekunstwerks, ist seine Präsenz grundsätzlich nicht mehr erforderlich. Anders als bei den übrigen Interpreten tritt die Leistung des Regisseurs ja gerade erst dann an die Öffentlichkeit, wenn sie sich von der Person ihres Schöpfers bereits losgelöst hat. Fortan ist die Aufführung der Inszenierung ohne weiteres Zutun des Regisseurs beliebig wiederholbar²⁴⁰⁾, das Regiekunstwerk wird zum gesondert verwertbaren Objekt²⁴¹⁾. Mit seiner Inszenierung hat der Regisseur den feststehenden Rahmen für die stets neu zu erbringende Leistung der Schauspieler geschaffen²⁴²⁾. Da die Wiedergabe einer fertigen Inszenierung niemals von der Anwesenheit des Regisseurs abhängig ist, lebt das Regiekunstwerk auch nach dem Tod seines Schöpfers fort. So wurden Wieland Wagners Inszenierungen bei den Bayreuther Festspielen noch Jahre nach seinem Ableben gezeigt, und trotz kleiner Änderungen und verständlicher Verschleißerscheinungen erlebte man im wesentlichen nach wie vor die Schöpfungen dieses großen Künstlers. Dabei spielte es auch keine Rolle, daß im Laufe der Zeit verschiedene Umbesetzungen vorgenommen werden mußten. Das Regiekonzept und die mit ihm beabsichtigte Aussage ist nämlich in aller Regel von den ausführenden Darstellern unabhängig, so daß das Ensemble, wenn vom Typ her in etwa vergleichbare Schauspieler herangezogen werden, grundsätzlich austauschbar ist. In den Kulturberichten liest man dementsprechend auch öfters von Regisseuren, die eine ältere Regiekonzeption an anderem Ort mit neuen Schauspielern wiederholt haben²⁴³⁾.

239) Vgl. oben S. 32 ff.

240) Ebenso v. Foerster, S. 54.

241) Hubmann, Das Recht des schöpferischen Geistes, S. 181.

242) Lion in GRUR 1927, 296.

243) Vgl. beispielsweise die Besprechungen von Reinhard Baumgart in der SZ Nr. 227 vom 2.10.1974, S. 28 und Werner Burkhardt in der SZ Nr. 36 vom 13.2.1975, S. 10.

Nur in verschwindend seltenen Ausnahmefällen "steht und fällt" die Inszenierung mit einem bestimmten Schauspieler, und nur dann kann der Einsatz des jeweiligen Darstellers als erheblicher, für die Verdeutlichung des Regiekonzepts unverzichtbarer Bestandteil des Regiekunstwerks angesehen werden. Normalerweise setzt dagegen die Wiederholbarkeit einer Inszenierung durchaus nicht ein unverändertes Darstellerensemble voraus, da es sich insoweit nur um Äußerlichkeiten handelt, die den Kern der Regieaussage nicht betreffen. Dies verkennt v. Foerster, wenn er meint, nur diejenigen Personen könnten eine Inszenierung verwirklichen, die der Regisseur selbst eingewiesen habe²⁴⁴⁾. Sobald ausreichende Unterlagen vorliegen, kann ein Regiekunstwerk vielmehr regelmäßig ohne zeitliche Begrenzung aufgeführt werden. Sogar die Wiedergabe einer antiken Inszenierung wäre unter dieser Voraussetzung durchaus denkbar. Wenn dennoch die einzelnen Produktionen niemals länger als höchstens zwanzig bis dreißig Jahre im Repertoire bleiben werden²⁴⁵⁾, so liegt das nicht - zumindest, seit der technische Fortschritt eine lückenlose Dokumentation zuläßt - an einer nur beschränkten Wiederholbarkeit, sondern allein daran, daß auch die ursprünglich vollkommene Aufführung schon nach relativ kurzer Zeit von der kulturellen Entwicklung überholt wird.

Dabei soll keineswegs verkannt werden, daß eine völlige Identität zwischen zwei Aufführungen, selbst wenn sie in kürzester zeitlicher Abfolge stattfinden würden und dabei bis hin zum letzten Hilfsbeleuchter die gleichen Mitwirkenden zum Einsatz kommen sollten, in keinem Fall zu erreichen sein wird²⁴⁶⁾. Kleinere Veränderungen wie Stimmschwankungen oder Tempowechsel müssen stets in Kauf genommen werden. Diese Feststellung kann aber für das Ergebnis der Untersuchung unbeachtlich bleiben, da durch solche zwangsläufigen

244) S. 54.

245) Wieland Wagners Bayreuther "Parsifal"-Inszenierung aus dem Jahre 1951 wurde immerhin erst nach 22 Jahren abgesetzt.

246) Lilia, S. 27; Oehmke, S. 39 f.

Unterschiedlichkeiten der Regie, die der Entstehung, also das, was als Regiekunstwerk erst entsteht, nicht berührt wird. Ein Werk steht nicht bei jeder kleinen Änderung da, die alleinige Schöpfung seines Urhebers zu sein. Vielmehr kann von einem anderen Kunstobjekt im urheberrechtlichen Sinn immer erst dann gesprochen werden, wenn die Änderungen quantitativ oder qualitativ so erheblich sind, daß ein Bearbeitungsfall im Sinne des § 3 UrhG vorliegt und damit das ursprüngliche Urheberrecht von einem weiteren "überlagert" wird²⁴⁷⁾.

Im übrigen ist die zwangsläufige Veränderlichkeit nicht nur charakteristisch für das Wesen der Regieleistung, sondern in gleichem Maße für sämtliche Werke, deren Ausdrucksmittel die Aufführung ist²⁴⁸⁾. Unter den vielen tausend Aufführungen einer Beethoven-Sinfonie hat es niemals auch nur zwei gegeben, die bis in alle Einzelheiten übereingestimmt haben. Obwohl also auch ein Musikwerk nicht so detailliert fixiert werden kann, daß eine vollkommen gleichbleibende Wiedergabe erreichbar wäre, wurde noch nie behauptet, die Komposition sei einer endgültigen Festlegung nicht fähig. Denn bei aller Individualität in der Interpretation ändert sich nichts an der Urheberschaft am wiedergegebenen Werk, wie auch Moll²⁴⁹⁾ unter Hinweis auf die folgenden Ausführungen Ernst Roths darzulegen versuchte. "Ich kann, je nach meiner eigenen Verfassung, die Appassionata einmal stürmischer und einmal elegischer spielen - sie wird immer Beethovens Appassionata bleiben und in einer bestimmten Rücksicht doch auch die meine sein. Ein Ding wie Beethovens Appassionata schlechthin gibt es eben nicht."

Wird aber dem Musikwerk eine gewisse Veränderlichkeit einhellig zugestanden, ohne daß seine urheberrechtliche Schutzfähigkeit in Frage gestellt wird,

247) Vgl. Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142.

248) Dies übersieht Telser (S. 56).

249) Schw. Mitt. 1952, 73.

so ist nicht einzusehen, warum allein beim Regiekunstwerk der Werkcharakter an der Unmöglichkeit identischer Aufführungen scheitern sollte, obwohl es in der jeweiligen Inszenierung ebenso viel und so wenig endgültig festgelegt ist wie das Musikwerk in der Partitur²⁵⁰⁾. Infolgedessen muß es abwegig erscheinen, wenn der Theaterabend allein wegen der zwar unumgänglichen, aber nicht wesensverändernden und daher urheberrechtlich unbeachtlichen Schwankungen als Ergebnis einer Improvisation bezeichnet wird²⁵¹⁾. Ausschlaggebend kann letzten Endes nicht eine tatsächliche Identität, sondern nur die theoretische Möglichkeit der Wiederholung sein. Die ist aber bei beiden Werkgattungen gleichermaßen gegeben. Auch wenn neuerdings einzelne Regisseure ihre Inszenierungen selbst nicht mehr als etwas Endgültiges betrachten mögen, sondern als ein "work in progress"²⁵²⁾ - eine Tendenz, wie sie vor allem bei langfristig im Repertoire verbleibenden Produktionen zu beobachten ist - , so wird dadurch die grundsätzliche Fähigkeit zur Objektivierung in keiner Weise berührt.

Einem weiteren Irrtum unterliegt Ellinger, der bei der Anerkennung einer Objektivationsmöglichkeit auf halbem Wege stehenbleibt²⁵³⁾. Zwar räumt er durchaus ein, daß "die Regieleistung im Gegensatz zur Einzeldarstellung in ihrer geistigen Existenzfähigkeit mit der Persönlichkeit ihres Trägers nicht unlösbar verknüpft" ist. Jedoch werde "die Gestaltung der Gesamtdarstellung in wesentlichen Teilen bestimmt von der ihrerseits ihren Trägern und dem Darstellungsobjekt akzessorischen und als geistige Erscheinung transitorischen Einzeldarstellung". Da sich mit dem Wechsel einer einzeldarstellerischen Komponente auch der Charakter der Gesamtdarstellung verändere, müsse eine Objektivationsfähigkeit der Inszenierung verneint werden.

250) Insoweit abweichend Gnekow, S. 93.

251) So Gnekow, S. 94.

252) Vgl. Schmidt-Garre im MM vom 18.6.1974, S. 6.

253) S. 57.

Dieser Gedankengang ist schon im Ausgangspunkt falsch. Denn das Regiekunstwerk ist ebensowenig nur eine Summe der Einzeldarstellungen, wie ein Chorkwerk die Summe der einzelnen gesanglichen Leistungen ist. Hier wie dort geben die aufführenden Künstler die Schöpfungen nur wieder, ohne damit in persona deren Bestandteile zu werden. Ein Wechsel im Darstellereensemble wird lediglich die oben genannten unvermeidlichen Schwankungen vermehrt auftreten lassen, nicht aber die Substanz der in der Inszenierung ausgedrückten Regieaussage tangieren. Deshalb kann die richtig festgestellte Untauglichkeit der Einzeldarstellung, selbst zum Objekt zu werden, nicht zur Verneinung der Objektivationsfähigkeit bei der Regieleistung führen.

Wir gelangen vielmehr zu dem Ergebnis, daß der Regisseur mit der Übertragung seiner Konzeption in die Bühnenaufführung sein Schaffen objektiviert²⁵⁴⁾. Anders als der echte ausübende Künstler, der seine Leistung bei jeder neuen Wiedergabe von neuem erbringen muß, produziert der Regisseur nur einmal und unterscheidet sich insoweit durch nichts von den übrigen Werkschöpfern. Wenn dieser Umstand im Schrifttum bisher nur wenig Beachtung gefunden hat, so mag dies vor allem darauf zurückzuführen sein, daß die Regieleistung vor der Urheberrechtsreform des Jahres 1965 schon mangels der seinerzeit noch vorausgesetzten vollkommenen körperlichen Fixierung²⁵⁵⁾ nicht unter die schutzfähigen Werke eingereiht werden konnte.

d) Die Abhängigkeit vom Buchdrama

Mit einem letzten dogmatischen Einwand wird mitunter versucht, die urheberrechtliche Schutzfähigkeit des Regiekunstwerks zu erschüttern, indem der Abhängigkeit der Inszenierung vom zugrunde liegenden Drama eine entschei-

254) Ebenso Lyon, S. 22; Hoffmann in GRUR 1927, 70.

255) Vgl. oben S. 59.

dende Bedeutung beigemessen wird. Hierzu ist zunächst einmal anzumerken, daß jedes Werk mehr oder weniger auf Vorgegebenem aufbaut, sei es auf der jeweiligen Sprache, auf den vorhandenen Tönen oder auf bestimmten optischen Eindrücken. Der Porträtist ist von seinem Modell und der Landschaftsmaler von der Natur abhängig²⁵⁶⁾, und jedem Komponisten steht, auch wenn er sich nicht gerade ein anderes Werk zum Vorbild nimmt, doch eine Menge von Material in Form von Stil und Technik seiner Zeit zur Verfügung²⁵⁷⁾. Im übrigen ruht jedes geistige Schaffen letztlich auf den Schultern seiner geistigen Vorfahren²⁵⁸⁾, so daß der Urheber stets in der Festlegung seines Werkes Vorbekanntes mit von ihm Geschaffenen mischt²⁵⁹⁾. Eine Schöpfung aus dem Nichts heraus ist undenkbar.

Mit dieser Feststellung sind die aus der Abhängigkeit der Inszenierung vom Bühnenwerk resultierenden Bedenken indes noch nicht überzeugend ausgeräumt. Denn es macht, wie Papaconstantinou²⁶⁰⁾ zurecht konstatiert, in der Tat einen Unterschied, ob der Urheber den Anhaltspunkt für sein Schaffen in der Natur oder in der Schöpfung eines anderen sieht. Nur im ersten Fall ist er nämlich bei der Umsetzung seiner persönlichen Empfindungen in eine konkrete künstlerische Ausdrucksform vollkommen frei und kann sogar durch völlige Abstrahierung den Gegenstand seines Werks für den Betrachter unkenntlich machen. Wer dagegen wie der Regisseur auf einem anderen Kunstwerk aufbaut, um es zu ergänzen, würde sein Ziel verfehlen, wenn hierbei das Ausgangswerk zu stark verfremdet oder gar untergehen würde.

256) Hierzu eingehend mit weiteren Beispielen Cahn-Speyer in UFITA Bd. 4, S. 380 (1931) und Bd. 5, S. 347 ff. (1932).

257) v. Fischer in Schw. Mitt. 1960, 129.

258) Hoffmann in GRUR 1927, 70.

259) Troller, Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 504 FN 195.

260) S. 29.

Auch diese weitergehende Abhängigkeit solcher Werke, die auf fremde Geistestätigkeit Bezug nehmen, kann einer Schutzfähigkeit jedoch nicht entgegenstehen. Ist doch allgemein anerkannt, daß auch interpretierende, kommentierende oder kritisierende Darlegungen in den urheberrechtlichen Schutzbereich fallen, also etwa der Beschreibung einer Skulptur kein geringerer Schutz zukommt als der Beschreibung eines Gebirgspanoramas. Daß die Inszenierung nur durch und am jeweiligen Bühnenwerk voll verständlich wird²⁶¹⁾, kann natürlich nicht bestritten werden, doch ergibt sich beim Kommentar zu einem klassischen Schriftwerk, bei der Gedichtinterpretation, der Besprechung eines neuerschienenen Romans oder der Anmerkung zu einem Urteil gewiß eine nicht weniger starke inhaltliche Verknüpfung mit dem Bezugswerk. Wenn allen diesen auf Fremdwerken aufbauenden oder sie ergänzenden Leistungen grundsätzlich die Werkeigenschaft zugesprochen wird, so ist dies die zwingende Folge eines Rechtssystems, das nicht das Thema einer Schöpfung schützt, sondern die individuelle Verarbeitung des Themas. Deshalb kann es unbeachtlich bleiben, daß dem interpretierenden Künstler im Vergleich zum Dichter oder Komponisten eine etwas weniger weitreichende Gestaltungsfreiheit zukommt und er sich vom geistigen Gehalt des wiederzugebenden Werks nicht lösen darf, soll seine Leistung wesensgerecht sein²⁶²⁾. Entscheidend ist nämlich nicht die Funktion, welche die Interpretation einem anderen Werk gegenüber erfüllt, sondern allein die Frage, "ob in oder mit der Darstellung ein anderes und dem Darstellungswerk gegenüber neues Werk entsteht"²⁶³⁾. Da der Regisseur durch das Bühnenstück nur hinsichtlich des Inhalts seines Werks weitergehend gebunden ist, in der Formgebung aber überwiegend frei bleibt, ist die Abhängigkeit vom Drama für die Bewertung der ansonsten schöpferischen Leistung ohne Belang²⁶⁴⁾.

261) Aus diesem Grund verneint Hoffmann (GRUR 1930, 1214) u. a. eine schöpferische Tätigkeit des Regisseurs.

262) Anders Wippermann, S. 20.

263) Ellinger, S. 15 f.

264) Vgl. Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 88.

Im übrigen ist ein "sekundäres" Recht, das außer bei gemeinfreien Werken jeweils nur mit ausdrücklicher Zustimmung des Ersturhebers rechtmäßig entstehen kann, keineswegs dem Wesen unseres Urheberrechts zuwider, wie Klemperer²⁶⁵⁾ meint. Dies ergibt sich sogar ausdrücklich aus dem Gesetz selbst. Denn sowohl für Sammelwerke, als auch für sämtliche Bearbeitungen im rechtlichen Sinne trifft der gleiche Vorbehalt zu, und dennoch sind beide Gattungen expressis verbis "wie selbständige Werke geschützt"²⁶⁶⁾.

Mit dieser Gegenüberstellung soll allerdings noch keineswegs etwas über die Art des Regisseururheberrechts gesagt, sondern allein der Nachweis erbracht werden, daß auch solche Schöpfungen schutzfähig sein können, die nicht nur inhaltlich auf einem fremden Werk aufbauen, sondern überdies zu ihrer rechtmäßigen Entstehung einer Zustimmung des Ersturhebers bedürfen.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß "der dynamische Radius" der Regieleistung im Vergleich zum "urschöpferischen" Schaffen zwar eingeengt ist²⁶⁷⁾ und ein Urheberrecht für das Regiekunstwerk von dem des Dramatikers "überschattet" wäre²⁶⁸⁾, der schöpferische Charakter der Inszenierungstätigkeit dadurch aber nicht berührt wird. Die inhaltliche Abhängigkeit darf nicht zu einer rechtlichen Schlechterstellung führen. Goethe wirkte mit dem "Faust" nicht weniger schöpferisch als mit seinem "Wilhelm Meister", obwohl er hierbei einen damals schon seit fast zweihundert Jahren bekannten und mehrfach bearbeiteten Stoff aufgriff²⁶⁹⁾. Und Richard Strauss war für seine Tondichtung "Don Quixote" kein minderer Rechtsschutz zuzubilligen als etwa für sein Oboenkonzert.

265) JW 1928, 1188.

266) Vgl. §§ 3 und 4 UrhG.

267) Vgl. Elster in GRUR 1927, 43.

268) Elster, Urheber- und Erfinderrecht, S. 148.

269) Die erste Dramatisierung aus dem Jahre 1588 stammt von Christopher Marlowe.

Damit ist auch der letzte Einwand gegen eine urheberrechtliche Schutzfähigkeit der Regieleistung widerlegt. Mit der grundsätzlich anzuerkennenden Möglichkeit, das Regiekunstwerk unter den Begriff der persönlichen geistigen Schöpfung zu subsumieren, soll allerdings nicht gesagt sein, daß der Inszenierung in jedem Fall Werkcharakter zuzusprechen sein müsse. Unser Urheberrecht läßt die Zugehörigkeit zu einer generell geschützten Werkgattung nicht ausreichen, sondern verlangt, wie aus § 2 Abs. 2 UrhG zu entnehmen ist, für jeden einzelnen Fall eine eigene Überprüfung der Schutzvoraussetzungen. Auf welche Kriterien hierbei abzustellen sein wird, gilt es im folgenden darzulegen.

4. Voraussetzungen und Umfang eines Urheberrechtsschutzes im Einzelfall

a) Das Erfordernis der Neuheit

Die Schutzvoraussetzung der Neuheit ist im Gesetz zwar nicht ausdrücklich genannt, doch ergibt sich aus der Wortbedeutung des Begriffs "Schöpfung", daß vom Künstler etwas zumindest für ihn Neues geschaffen werden muß²⁷⁰⁾. Die bloße Übernahme fremder Geistesleistung ist, soweit nicht wenigstens eine persiflierende Komponente hinzukommt, keinesfalls schöpferisch. Allerdings ist nach allgemeiner Ansicht eine objektive, also absolute Neuheit nicht erforderlich, es reicht in enger Anlehnung an den Begriff des Schöpferischen vielmehr aus, wenn der Urheber sein Werk aus eigener Kraft hervorgebracht hat, es also aus seiner subjektiven Sicht neu ist²⁷¹⁾.

Das Erfordernis der Neuheit darf nicht mit der oben²⁷²⁾ abgehandelten Forderung nach einer "persönlichen" Leistung gleichgesetzt werden, denn die Persönlichkeit eines Kunstproduzenten kann sich auch und gerade darin zeigen, daß er aus fremdem Gedankengut "schöpft". Dem umstrittenen Komponisten Gustav Mahler wurde etwa von seinen Kritikern vorgeworfen, seine individuelle Eigenart bestehe darin, daß er "sein Material von Schubert, Mozart, Bruckner und einem Halbdutzend anderer seiner Lieblinge entnimmt"²⁷³⁾. Überspitzt ausgedrückt kann auch das Schaffen des notorischen Plagiators von dessen Persönlichkeit geprägt sein²⁷⁴⁾, während ein schöpferisches Element insoweit selbstverständlich fehlt.

270) Vgl. Möhring-Nicolini, § 2 Anm. 10 d).

271) Möhring-Nicolini, a. a. O.

272) S. 90 ff.

273) Renner, S. 480.

274) Insoweit abweichend Möhring-Nicolini, § 2 Anm. 10 d).

Auf die Arbeit des Regisseurs bezogen bedeutet die Schutzvoraussetzung der subjektiven Neuheit, daß all die Inszenierungen urheberrechtlich nicht bestehen können, die nur bereits Bekanntes wiederholen. Die konkrete Regieleistung muß sich von allen früheren Lösungen nicht nur unwesentlich abheben, wobei auch der unbewußte Rückgriff auf ältere Aufführungen schädlich ist²⁷⁵⁾. Ist nach Abzug der sich aus dem Stück zwingend ergebenden Geschehensabläufe einerseits²⁷⁶⁾ und der aus anderen Inszenierungen schon bekannten Einzelheiten andererseits immer noch eine in sich geschlossene, neuartige Konzeption zu erkennen, so ist die Frage der Originalität nicht weiter problematisch²⁷⁷⁾.

Im übrigen kann aber sogar in einer Ansammlung bereits als solcher bekannter Einzelteile eine schöpferische Arbeit liegen, wenn ihre Auswahl und Anordnung entsprechend neuartig ist²⁷⁸⁾. Die Originalität muß sich nicht unbedingt auf die Einzelheiten selbst erstrecken, sondern kann sich auch aus ihrer Zusammenfügung zu einem geschlossenen Ganzen ergeben²⁷⁹⁾. Insoweit gelten die gleichen Voraussetzungen wie für die Schutzfähigkeit eines Sammelwerkes nach § 4 UrhG.

Ein Weiterentwickeln bereits gefundener Lösungen, also eine bewußte Bezugnahme auf vorbekannte Schöpfungen, ist ebenfalls grundsätzlich möglich, wobei dann allerdings eine Originalität naturgemäß schwerer zu erreichen sein wird, als wenn der Regisseur unbelastet von früheren Inszenierungen völlig aus dem Neuen schöpft. Schließlich läßt der nur subjektive Neuheitsbegriff sogar Parallelschöpfungen zu, die unabhängig voneinander weitestgehend iden-

275) Möhring-Nicolini, a. a. O.

276) Vgl. v. Foerster, S. 36.

277) Im Ergebnis ähnlich Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 82.

278) Vgl. Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 36; Möhring-Nicolini, § 2 Anm. 10 c) bb).

279) Ähnlich Kummer, S. 43.

tische Leistungen zum Gegenstand haben. Für ein so komplexes Werk wie die Inszenierung wird diese Fallgestaltung allerdings Theorie bleiben.

Im Ergebnis fallen damit zunächst solche Regieleistungen mangels Originalität nicht unter den Schutzbereich des Urheberrechts, die von vorneherein auf eine neuartige Formgebung verzichten und bewußt nur schon Geschaffenes nachbauen. Ihnen gleichzusetzen sind die Inszenierungen, deren Neuartigkeit sich nur in unwesentlichen Äußerlichkeiten zeigt. Die Idee, eine Person entgegen der bisherigen Übung nicht von rechts, sondern von links auftreten zu lassen, macht allein eine Aufführung natürlich noch nicht originell. Schließlich müssen noch solche Regieleistungen ausgeklammert werden, die zwar vom Wunsch nach echter Originalität erfüllt waren, sich aber nicht entscheidend von den bisherigen Interpretationen zu lösen vermochten und somit den Tatbestand der "unfreien Benutzung" erfüllt haben.

Überwiegend wird jedoch in der Praxis das Erfordernis der Neuheit zu bejahen sein. Einstudierungen, die sich auf die Rekonstruktion älterer Aufführungen beschränken, werden außer im Falle eines vorsätzlichen Plagiats nur unter theatergeschichtlichen Aspekten zustande kommen, wobei derartige museale Kunstprodukte schon wegen der zugrunde liegenden Aufgabenstellung nicht den Anspruch erheben, eine Neuschöpfung darstellen zu wollen. Im übrigen wird aber jeder Regisseur versuchen, sich von seinen Vorbildern erkennbar zu lösen und wenigstens in Teilen eine neuartige und eigentümliche Interpretation abzugeben, da seine Mitwirkung ansonsten eigentlich künstlerisch überflüssig wäre und an seiner Stelle ebensogut ein Inspizient tätig werden könnte. Auch bei Werken mit langjähriger Aufführungspraxis wie den klassischen Dramen wird er zumindest punktuell neue Lösungen anstreben²⁸⁰⁾.

280) Die gegenteilige Ansicht von Oehmke (S. 38) kann für die Klassikerwiedergabe der Gegenwart nicht mehr gelten.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung von Giorgio Strehler anläßlich seiner Salzburger Einstudierung der "Zauberflöte": "Ich habe bis heute noch keine Inszenierung der 'Zauberflöte' gesehen. Das ist kein Einzelfall: Wenn ich etwas, das ich sehr liebe, für das Theater machen soll, suche ich mich freizuhalten von Interpretationen anderer, denn das Theater hat für mich eine große Kraft Das Wichtigste und Schwierigste ist, die 'Zauberflöte', unbelastet von der langen Aufführungstradition mit reinen Augen zu sehen, zu fragen, was ist die Wahrheit dieses Textes".²⁸¹⁾

Gleich Strehler bevorzugen auch andere Regisseure für ihre Arbeit neue Stücke oder jedenfalls solche, die ihnen noch nicht geläufig sind, um eine individuelle, von anderen Lösungsversuchen möglichst unbeeinflusste Interpretation entwickeln zu können. Nicht minder symptomatisch ist es, daß gerade die Schöpfer großer Regisseure auf eine "persönliche Handschrift" besonderen Wert legen, ist doch für den wahren Künstler nichts deprimierender als der Vorwurf des Epigontums. So haben die Brecht-Mitarbeiter Manfred Wekwerth und Peter Palitzsch ebenso zielstrebig einen gegenüber ihrem Lehrmeister eigenständigen Regiestil gesucht wie Götz Friedrich und Ruth Berghaus, die beide aus der "Schule Felsenstein" hervorgegangen sind.

Überhaupt ist ja schon seit langem auf dem Gebiet der Theaterregie eher ein übertriebenes Streben nach Individualität festzustellen als ein Beharren auf dem bisher Erreichten. Bereits vor fast dreißig Jahren hat Gustaf Gründgens auf einer Versammlung des Deutschen Bühnenvereins die Originalitätssucht der Regisseure als den "größten Feind einer neuen Theaterentwicklung" angeprangert²⁸²⁾, und seither vergeht kaum eine Woche, in der nicht auf den Kulturseiten der Presse von Kritikern, Autoren oder Besuchern gegen die um sich greifende Willkür der Regisseure empörte Klage geführt wird. Auch

281) SZ Nr. 167 vom 23.7.1974, S. 23.

282) Vgl. Das deutsche Theater der Gegenwart, S. 27.

die derart bemängelten Fehlentwicklungen sind ein Indiz dafür, daß der Typ von Regisseur, der nicht vom Wunsch nach Originalität beflügelt ist, der Vergangenheit angehört.

Etwas häufiger dürfte es geschehen, daß einzelne Regisseure sich trotz aller Bemühungen nicht entscheidend von den vorausgegangenen Darstellungen freimachen können und so ihr Ziel einer originellen Interpretation verfehlen. In diesen Fällen sollte man indes schon nicht mehr von Regie im modernen Sinne sprechen, denn wer zu einer individuellen Werkdeutung nicht fähig ist, kann eigentlich nur als Spielleiter in der herkömmlichen Bedeutung angesehen werden. Jedoch handelt es sich auch hierbei insgesamt gesehen lediglich um Ausnahmeerscheinungen, zumal ja die Übernahme einzelner Teillösungen eine ausreichende Neuartigkeit des Regiekunstwerks im Ganzen grundsätzlich nicht ausschließt.

Sicherlich wird die Frage der Originalität im Einzelfall mitunter nur schwer zu beantworten sein und die Hinzuziehung von Sachverständigen erforderlich machen. Derartige Schwierigkeiten bei der Tatsachenermittlung ergeben sich aber nur zu oft auch auf anderen Rechtsgebieten und dürfen deshalb keinesfalls dazu führen, den Rechtsschutz grundsätzlich in Frage zu stellen²⁸³⁾.

Wenn sich aus dem bisher Gesagten im Zweifel eine starke Vermutung für die Originalität jeder Inszenierung ergibt, so gilt dies selbstverständlich nicht nur für die Arbeiten prominenter Künstler, wie es Kisch²⁸⁴⁾ im Hinblick auf die Schauspielerleistung vorschlägt. Urheberrechtlich relevant ist nämlich niemals der Popularitätsgrad des Urhebers, sondern allein die jeweilige Leistung, mag sie auch auf einen noch so unbekannten Schöpfer zurückgehen. Der manchmal geradezu missionarisch anmutende Eifer, die

283) Ähnlich Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 83.

284) S. 41 ff.

Entwicklung der Theaterkunst durch neuartige Beiträge zu fördern, ist keineswegs nur bei den bekannten, sondern ebenso und in vielleicht noch vermehrtem Maße bei jungen "aufstrebenden" Regisseuren zu beobachten, die auf solche Weise den künstlerischen Durchbruch erreichen oder zumindest die Aufmerksamkeit auf sich lenken wollen. Daß hierbei häufig des Guten zuviel getan und oftmals auch dort unbedingt Neues gebracht wird, wo das Zurückgreifen auf Bewährtes vorteilhafter wäre, soll keineswegs beschönigt werden. Der allzu starke Drang nach Neuheit mag zwar aus kulturpolitischer Sicht abzulehnen sein, bestätigt aber letztlich nur die These vom Schöpferischen in der Regiekunst.

b) Der Schutz der "werkgetreuen" Inszenierung

Vielfach wird der Urheberrechtsschutz für Regiekunstwerke letzten Endes vor allem deshalb rundweg abgelehnt, weil in den Genuß dieses Schutzes ohnehin nur solche Inszenierungen kommen könnten, die das Postulat nach Werktreue mißachteten. Dagegen blieben Aufführungen, "die der dichterischen Vision völlig gerecht zu werden suchen", mangels ausreichender Originalität stets ungeschützt, obwohl sie nach künstlerischen Gesichtspunkten meist erheblich wertvoller seien²⁸⁵⁾. Da der Urheberrechtsschutz doch eigentlich "eine Belohnung für eine die Kultur fördernde Tat" sein solle, müsse es befremden, wenn er beim Interpreten ausgerechnet an eine Leistung anknüpfe, deren kultureller Wert häufig zweifelhaft sei, weil sie sich nicht dienend dem fremden Werk unterordne, sondern es vielmehr durch allerlei Umgestaltungen eher vergewaltige²⁸⁶⁾. Eine Rechtsordnung, welche die Werktreue durch Vorenthaltung eines Urheberrechts "bestrafe", während eigene "Mätzchen" und Zutaten dem Urheberrechtserwerb günstig erschienen²⁸⁷⁾, müsse gera-

285) Telser, S. 31; im Ergebnis ebenso Lichtenstein, S. 15.

286) Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 138 (1972).

287) Vgl. Elster in UFITA Bd. 3, S. 380 (1930).

dezu zu Kritik herausfordern. Denn es könne nur als Widersinn angesehen werden, wenn eine Arbeit um so eher schutzwürdig wäre, je mehr sie sich vom zugrunde liegenden Original entferne, indem sie dieses mit "angeblich schöpferischen Zutaten überfremde"²⁸⁸⁾.

Sollten die angeführten Bedenken in solcher Allgemeinheit wirklich zutreffen, so wäre dies in der Tat Grund genug, das bisher gewonnene Ergebnis nochmals zu überprüfen. Denn an der Werktreue messen nicht nur die betroffenen Autoren den Wert einer Interpretation, sondern ebenso die erdrückende Mehrheit aller Kunstinteressierten, seien es die sachverständigen Kritiker oder auch "nur" die Theaterkonsumenten. Darüber hinaus gilt die Werktreue aber auch nach dem Selbstverständnis der angesprochenen Regisseure als die oberste Maßregel für jede Interpretation. So war Gründgens der Ansicht, die Forderung nach werkgetreuer Inszenierung könne gar nicht oft genug wiederholt werden²⁸⁹⁾. Und Felsenstein scheute selbst vor einer etwas pathetisch klingenden Glorifizierung des Begriffs "Werktreue" nicht zurück, als er "fast eine Gnade" darin zu erblicken glaubte, "einen Klassiker in allen Intentionen zu begreifen"²⁹⁰⁾.

Bevor man in die Diskussion über den Schutz der werkgetreuen Inszenierung eintritt, sollte man sich allerdings, um voreilige Schlüsse zu vermeiden, erst einmal klarmachen, was hierunter überhaupt zu verstehen ist. Einigkeit besteht darüber, daß der werkgetreue Regisseur sich vor allem darin zeigt, daß er den dichterischen Willen erforscht, um ihn bei der Aufführung möglichst vollkommen zu verwirklichen²⁹¹⁾. Das Drama ist also mit den Worten von Gründgens²⁹²⁾ so wiederzugeben, "wie es vom Dichter gemeint ist".

288) Vgl. Schmieder, Das Recht des Werkmittlers, S. 60.

289) S. 28.

290) DER SPIEGEL 26. Jg. 1972, Nr. 28, S. 110.

291) So v. Foerster, S. 45.

292) S. 28.

Ein Eingriff in den wesentlichen Gehalt des Stückes, der die künstlerische Aussage des Autors verschütten oder gar verdrehen würde, wäre mit dem Postulat nach Werktreue jedenfalls nicht zu vereinbaren. Falsch wäre es jedoch, Werktreue mit Buchstabentreue gleichzusetzen und ein sklavisches Haften am Wort des Dichters zu erwarten, das jegliche Änderung am vorgegebenen Buchdrama im Hinblick auf Text und Regieanweisungen ablehnt. Übersieht diese Deutung doch, daß alle Werke zunächst für ihre Zeit geschaffen wurden und aus dieser Zeit heraus zu verstehen sind. Um sie aber auch späteren Generationen noch verständlich zu machen, sind Anpassungen in vielen Fällen unumgänglich. Primäre Aufgabe der Werkvermittlung ist es ja nicht, die ursprüngliche Form des Stücks wiederzugeben, sondern seine in der Regel zeitlose Aussage zu verdeutlichen. Deshalb ist eine Veränderung der äußeren Form in solchen Fällen geradezu geboten, wo sie den Betrachter der Gegenwart dabei unterstützt, das Wesentliche des Dramas zu erkennen. Nur auf diese Weise wird der Interpret dem Stück tatsächlich gerecht.

Die entscheidende Überlegung für einen werkgetreuen Regisseur ist demnach nicht, welche Wiedergabeform dem Autor ursprünglich vorgeschwebt haben mag, sondern auf welche Weise er den geistigen Gehalt des Werks dem konkret zu erwartenden Publikum nahebringen kann. Unter dieser Prämisse wird er zwar versuchen, die vorgesehene Form weitestgehend zu erhalten, im Konfliktfall aber unbedingt der Aussage Vorrang gegenüber der Form geben. Da sich veränderte Zeitumstände stets auf den Interpretationsstil auswirken, macht die Aufführungspraxis ein und desselben Werkes immer wieder Wandlungen durch²⁹³⁾. Jedes Drama, das die Epoche seiner Entstehung überlebt, steht daher zwangsläufig "in der Kontinuität eines Entwicklungsprozesses"²⁹⁴⁾.

Leidenschaftlich wie kaum ein anderer ist Hans Pfitzner gegen den Trend

293) Schmieder, Das Recht des Werkmittlers, S. 32.

294) Götz Friedrich in der Opernwelt Heft 2/1965, S. 21.

zu Felde gezogen, bei der Inszenierung älterer Werke Konzessionen an den jeweiligen Zeitgeschmack zu machen. Man muß es fast als Ironie des Schicksals bezeichnen, daß Pfitzners Opernschaffen mit Ausnahme des tatsächlich "zeitlosen" "Palestrina" vor allem deshalb für das Repertoire der Gegenwart verloren ist, weil eine stilistische Anpassung dieser allzu zeitbefangenen Werke der Neoromantik einfach nicht möglich erscheint. So muß Pfitzner, seinerzeit nach Richard Strauss erfolgreichster deutscher Komponist, posthum "am eigenen Leibe" erfahren, wie wesentlich die Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit für ein Bühnenstück ist, das auch noch künftige Publikumsschichten ansprechen will. Denn der sogenannte Ewigkeitswert eines Kunstwerks resultiert vor allem aus der Fähigkeit, "sich jeder veränderten Zeit zu stellen, ihr Neues zu sagen und auf sie zu wirken"²⁹⁵⁾.

Im übrigen hat Pfitzner, wenn er bei seiner Forderung nach "Aufführungen wie zu Lebzeiten des Autors" mit Vorliebe auf die Werke des von ihm glühend verehrten Richard Wagner verweist, ohnehin ein denkbar ungeeignetes Bezugsobjekt gewählt. Denn selten in der Theatergeschichte sind Interpretationsrichtlinien, insbesondere hinsichtlich des Bühnenbildes, derart stark vom Geschmack der Zeit geprägt worden wie bei diesen Musikdramen. Eine genaue Befolgung von Wagners Anweisungen würde nicht, wie Pfitzner meint²⁹⁶⁾, stets ein "entzückendes" Bild hervorbringen, sondern das an sich nach wie vor aktuelle Werk oft genug ins Lächerliche ziehen. Eine Brünnhilde, die sich am Schluß der "Götterdämmerung" entsprechend Wagners Vorschlag "stürmisch auf ihr Roß schwingt", würde mit Sicherheit einen beträchtlichen Heiterkeitserfolg auslösen und wäre die beste Gewähr dafür, daß sich die in dieser Szene eigentlich angestrebte Ergriffenheit beim Publikum nicht einstellen wird. Dieses Beispiel verdeutlicht, daß die Bewahrung der äußeren Form nicht prinzipiell mit Werktreue gleichgesetzt werden kann. Schließ-

295) Karl Schumann in Opernwelt Heft 8/1965, S. 26.

296) Werk und Wiedergabe, S. 285.

lich darf ja auch nicht übersehen werden, daß Richard Wagner seinerzeit keineswegs nur als Komponist eine neue Epoche einleitete, sondern auch als Inszenator ein progressiver Neuerer war, der sich bei der Realisierung seiner Werke den technischen Fortschritt jeweils voll zunutze machte. Deshalb ist es doch nur naheliegend - und gewiß ganz im Sinne Wagners - , wenn auch in Zukunft die Weiterentwicklungen in der Technik bei Wagner - Aufführungen Berücksichtigung finden. Wieland Wagner hat dies als erster erkannt, als er sich bei der Entwicklung des Neubayreuther-Stils von den überlieferten Aufführungstraditionen radikal lossagte und seine Inszenierungsarbeiten nach eigenen Worten stets mit der Überlegung anging, welche Forderung Wagner jetzt an die Darstellung stellen würde, könnte er heute zum Festspielhügel hinauffahren²⁹⁷⁾. Allerdings sind auch ihm mitunter Neuerungen unterlaufen, die in krassem Gegensatz zum Wunsch nach werkgerechter Interpretation standen. Wenn etwa die Ortrud in einer Bayreuther "Lohengrin"-Aufführung zu Beginn des 2. Aktes nicht wie üblich "auf den Stufen zur Münsterpforte" saß, sondern von Anfang an aufrecht stand, so wurde damit offenkundig gegen das Werk inszeniert. Denn die darauffolgende, wörtlich gemeinte und keineswegs gestrichene Aufforderung Telramunds, "Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!", mußte unter diesen Umständen natürlich unlogisch erscheinen.

Richard Wagners Werk steht hier selbstverständlich nur als - wenn auch besonders augenfälliges - Beispiel für die These, daß jedes Bühnenwerk in seiner Aufführungspraxis einem ständigen Entwicklungsprozeß ausgesetzt ist. Je älter ein Stück ist, desto häufiger werden im Regelfall Anpassungen vorzunehmen sein, will man die dichterische Aussage dem Publikum der Gegenwart eröffnen und das Drama auf diese Weise dem Theaterleben erhalten. Das nur bewahrende Theater wird zum Museum und ist allein unter theaterhistorischen Aspekten zu rechtfertigen. Mit Recht betrachtet daher Franco

297) Vgl. Festspiele Bayreuth-München, S. 23.

Zeffirelli das Bühnenstück als "lebendigen Organismus", der den Regisseur immer wieder zu der Frage führt, welches Ziel der Autor erreichen wollte, würde er sein Werk heute schaffen²⁹⁸⁾. Nicht minder überzeugend trifft Götz Friedrich den Kern der Problematik, wenn er zum Thema "Werktreue und Interpretation" folgendermaßen Stellung nimmt²⁹⁹⁾: "Ich glaube, daß die Erforschung der ursprünglichen Absichten des Komponisten die eine Sache ist. Etwas anderes ist, wie sich diese Absicht heute theatralisch-musikalisch verwirklichen läßt Werkgetreue Interpretation wird dann erreicht, wenn ich Inhalt und ästhetischen Reiz eines Werkes dem heutigen Publikum so deutlich und lebendig wie nur möglich mache. Möglich ist es nur mit den Mitteln des heutigen Theaters, die ich so universell und so genau, wie es nur irgend geht, kennen und einsetzen muß."

So interpretiert ist die Werktreue sogar eine Antriebskraft für die stetige Weiterentwicklung der Darstellungskunst und sollte in dieser Form bei aller wünschenswerten Progressivität unseres Theaters im Normalfall immer bestimmend bleiben³⁰⁰⁾. Berücksichtigt man ferner, daß vor allem bei älteren Stücken eine werkgerechte, den wahren Intentionen des Autors entsprechende Wiedergabe häufig nur mit einschneidenden Veränderungen in der Aufführungsform erreicht werden kann, so wird vollends offenkundig, daß sich Werktreue und schöpferische Interpretation nicht grundsätzlich ausschließen. Auch die werkgetreue Inszenierung kann nachhaltig von der Persönlichkeit des Regisseurs geprägt sein. Die Behauptung von Marwitz, wonach der Interpret um so weniger schöpferisch sein könne, je "vollendeter" er wiedergebe³⁰¹⁾, kann somit nicht aufrechterhalten werden. Erst unlängst hat der Regisseur

298) Vgl. Opernwelt Heft 4/1966, S. 28.

299) Vgl. Opernwelt Heft 2/1965, S. 21 und 25.

300) Abweichend insoweit v. Foerster (S. 43), der die "normale Inszenierung" für nicht werkgetreu hält.

301) GRUR 1926, 575.

Wilfried Minks bei seiner Inszenierung der "Jungfrau von Orleans" versucht, Schiller "beim Wort zu nehmen". Die Folge war, daß ihm von der Presse eine "merklich distanzierte", also keineswegs vollendete Aufführung bescheinigt wurde³⁰²⁾. Hier wurde historisierende Buchstabentreue mit stets aktualisierender Werktreue verwechselt.

Legt man den Begriff "Werktreue" jedoch im oben dargelegten Sinne aus, so wird er nicht länger die "Ausrede der Dilettanten" und der Vorwand für "kreuzbrave Aufführungen" sein³⁰³⁾. Richtig verstandene Werktreue darf vielmehr weder als "Fetisch"³⁰⁴⁾ noch als "Chimäre" abgewertet werden, "auf die Denkmalsschützer ihre Einfallslosigkeit rekurrieren"³⁰⁵⁾, sondern ist als ständige Forderung an den schöpferischen Regisseur anzuerkennen, solange Theater überhaupt gespielt wird. Nicht immer werden sich allerdings die Intentionen eines Autors einwandfrei feststellen lassen, weshalb man bei der Einordnung in werkgetreue und andere Aufführungen stets vorsichtig sein sollte.

Grundsätzlich anders zu beurteilen ist die sogenannte authentische Inszenierung. Eine Aufführung, die sich zum Ziel setzt, die vom Dichter autorisierte Ursprungsform zu konservieren, wird in aller Regel unschöpferisch sein. Inwieweit Authentizität unter künstlerischen Gesichtspunkten jedoch erstrebenswert ist, mag dahinstehen³⁰⁶⁾. Tankred Dorst ist jedenfalls der Auffas-

302) Vgl. DER SPIEGEL, 27. Jg. 1973, Nr. 36, S. 134.

303) So Götz Friedrich in der Opernwelt Heft 2/1965, S. 21 f.

304) So Benjamin Henrichs in der SZ Nr. 173 vom 31. 7. 1972, S. 13.

305) Hellmuth Karasek in der SZ Nr. 218 vom 22. 9. 1972, S. 10.

306) Joachim Kaiser gibt zu überlegen, ob exemplarische Inszenierungen nicht ebenso bewahrungswürdig seien wie etwa Dürers "Vier Apostel" (vgl. SZ Nr. 158 vom 14. 7. 1975, S. 10).

sung, der authentische Brecht sei "der tote Brecht"³⁰⁷⁾. Dem vorbehaltlosen Ja zur Werktreue steht also oft eine Skepsis hinsichtlich der authentischen Wiedergabe gegenüber.

c) Der Gegenstand des Urheberrechts im konkreten Fall

aa) Die Abgrenzung zum Autorenwerk

Hat eine Inszenierung grundsätzlich die Voraussetzungen für ein schutzfähiges Werk erfüllt, so bleibt noch zu prüfen, auf welche Bestandteile der Aufführung sich dieser Regieschutz im einzelnen erstreckt. Hierbei ist die Ergänzung des Regisseurs vor allem von dem durch den Autor vorgegebenen Bühnenwerk abzugrenzen. Denn selbstverständlich soll der Regisseur ein Urheberrecht nur insoweit erlangen, als das konkrete Bühnenkunstwerk auf seine schöpferische Tätigkeit zurückgeht³⁰⁸⁾. Dagegen kann er an dem wiederzugebenden Drama selbst niemals Rechte erwerben. Durch Vergleich der fertigen Bühnenproduktion mit dem ursprünglichen Schriftwerk lassen sich Inhalt und Umfang des Zusatzschaffens ersehen³⁰⁹⁾. Dabei ist unter dem vorgegebenen Drama nicht nur der ausdrückliche Wortlaut zu verstehen, sondern ihm vielmehr auch all das zuzurechnen, was sich zwangsläufig aus jenem ergibt. Sollte die derart vorzunehmende Gegenüberstellung von Buchform und Wiedergabeform ausnahmsweise ergeben, daß eine Weiterschöpfung des Regisseurs, die über die reine Werkvermittlung hinausgeht, nicht festzustellen ist, so muß der Inszenierung folgerichtig ein Urheberrechtsschutz versagt bleiben. Die bloße Wiedergabe hat niemals Werkqualität.

307) Vgl. SZ Nr. 60 vom 13.3.1973, S. 23.

308) Ebenso Lyon, S. 11.

309) Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 82; ähnlich Dünnwald in UFITA Bd. 52, S. 82 (1969).

Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß sich die hier angesprochene Interessenlage nicht wesentlich von der unterscheidet, die bereits vom Fall der Bearbeitung her allgemein bekannt ist. Auch der Bearbeiter erlangt nämlich ein Urheberrecht immer nur an dem Anteil, der aus seiner werkverändernden Tätigkeit herrührt³¹⁰⁾, während naturgemäß an solchen Einzelheiten kein Bearbeiturheberrecht entstehen kann, die bereits im Original enthalten sind³¹¹⁾. Ebenso wie beim Bühnenkunstwerk teilen sich bei der Bearbeitung Recht und Schutz pro parte "Soweit das Originalwerk reicht, reicht auch der Schutz des Originalschöpfers, und soweit Bearbeitung geschah, kommt dem Bearbeiter ein selbständiger Schutz an seinen Teilen zu."³¹²⁾ Eine Konkurrenz mehrerer Urheberrechte an demselben, nach außen als Einheit erscheinenden Endprodukt ist unserem Rechtssystem also keineswegs fremd.

In der Praxis ist somit bei sämtlichen Konfliktfällen in concreto herauszufinden, welche Bestandteile der Aufführung in die Rechtssphäre des Autors fallen und welche sich als kreativer Beitrag des Regisseurs darstellen. Dies mag im Einzelfall schwierig und für den Laien sogar unmöglich sein, weil die Grenze zwischen Autoren- und Regiewerk selten offenkundig sein wird und die Zusatzschöpfung des Regisseurs weniger "greifbar" ist als etwa die Leistung einer Bearbeitung von Schriftwerken. Jedoch werden die Sachverständigen, ohne die man allerdings im Streitfall kaum auskommen dürfte³¹³⁾, bei genauester Kenntnis des Buchdramas durchaus in der Lage sein, zu bestimmen, wo das in sich abgeschlossene Werk des Autors endet und wo die ergänzende Schöpfung des Regisseurs beginnt.

310) Elster, Urheber- und Erfinderrecht, S. 119; Lichtenstein, S. 6.

311) BGH-Urteil vom 30.1.1959 - "Gasparone" - in GRUR 1959, 381.

312) Elster in UFITA Bd. 2, S. 602 (1929); ebenso Borchard, S. 30; Gorn, S. 28.

313) Telser (S. 94) schlägt einen Sachverständigenausschuß als ständige Institution vor.

bb) Die Gesamtheit der Ideen als Schutzobjekt

Wie oben bereits ausgeführt wurde³¹⁴⁾, ist die Inszenierung als eine Summe von zahlreichen Einzelheiten in untrennbarer Einheit anzusehen. Das Regiekunstwerk als Gegenstand des Urheberrechtsschutzes besteht demnach aus einer Vielzahl unterschiedlichster Details, die als Bestandteil des Ganzen in den Schutzbereich des Gesetzes fallen. Die einzelne Idee als solche ist dagegen nicht schutzfähig, da sie aus dem Zusammenhang gerissen kein in sich abgeschlossenes Geisteswerk darstellt, sondern nur eine von vielen Komponenten für die Originalität des Regiewerks bilden kann³¹⁵⁾. Ein einzelner Regieeinfall würde allein auch niemals imstande sein, den schöpferischen Charakter der Inszenierungsleistung zu begründen³¹⁶⁾. Deshalb bleibt etwa die Idee, neben dem schwarzen Othello auch einen schwarzen Jago auftreten zu lassen oder Molières "Misanthrope" in die Zeit der Herrschaft de Gaulles zu verlegen³¹⁷⁾, an sich zwar ungeschützt, partizipiert jedoch als einer von vielen Bestandteilen am Schutz der einheitlichen Gesamtleistung. Insoweit verhält es sich nicht anders als bei einem Schriftwerk, das aus einer Vielzahl von im einzelnen ebenfalls nicht schutzfähigen Redewendungen besteht. Der bereits erwähnte Vergleich mit einem Mosaik³¹⁸⁾ drängt sich somit erneut auf.

Das Plädoyer für einen Schutz des Regiekunstwerks als der Summe vieler Einzelleistungen steht daher nur scheinbar im Widerspruch zu dem urheber-

314) Vgl. S. 82 f.

315) Telser, S. 61; im Ergebnis ebenso Gnekow, S. 104; v. Foerster, S. 49; Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 141 (1972).

316) v. Foerster, S. 53.

317) Vgl. F. Thorn in der SZ Nr. 74 vom 29.3.1973, S. 11.

318) Vgl. oben S. 83.

rechtlichen Grundsatz, wonach Ideen immer frei sind³¹⁹⁾. Denn bei der Inszenierung handelt es sich nicht um bloße Ideen, sondern um ein zusammenfassendes Gesamtwerk³²⁰⁾. Nicht einzelne Einfälle gilt es zu schützen, sondern das in sich schlüssige Endergebnis. Die wahrhaft schöpferische Tätigkeit des Regisseurs zeigt sich ja gerade darin, daß er die Einzelheiten nicht wahllos aneinanderreihet, sondern zu einer logischen Einheit verbindet. Diese auf das Gesamtkonzept zurückgehende Verbindung der Details ist es auch, wodurch allein die Werkqualität einer Inszenierung begründet wird. Wie die künstlerische Leistung eines Regisseurs nur in der Gesamtschau beurteilt werden darf, so ist auch für die Frage des Schutzobjekts stets von der Gesamtleistung auszugehen.

Zur Eingrenzung des urheberrechtlich relevanten Teils der Regiearbeit ist also vorweg das Autorenwerk von dem Bühnenkunstwerk als dem Gesamtergebnis der jeweiligen Einstudierung abzuheben. Daraufhin sind neben den Bestandteilen, die der bisherigen Aufführungspraxis desselben Stücks entsprechen und damit nicht originell sind, auch all die Einzelheiten abzurechnen, die dem Fundus der allgemein üblichen Darstellungsvarianten entsprechen. Wie beispielsweise die Grundfiguren des klassischen Balletts schutzlos bleiben³²¹⁾, so stehen gewisse gängige Gestaltungen von typischen Geschehensabläufen im ungeschützten Raum, soweit nicht allein schon in der Anordnung dieser an sich gebräuchlichen Teilösungen eine schöpferische Leistung erblickt werden kann³²²⁾. Keiner eingehenderen Begründung bedarf schließlich die Feststellung, daß der Inszenierungsstil ebenso wie alle sonstigen Einzelfaktoren als solcher niemals schutzfähig ist³²³⁾. Unser Urheberrechts-

319) Vgl. Hubmann, Das Recht des schöpferischen Geistes, S. 22, der insoweit auf Platon verweist.

320) Ähnlich bereits Elster-Dienstag, S. 81.

321) Vgl. Kummer, S. 138.

322) Vgl. oben S. 132.

323) Ebenso Voigtländer-Elster-Kleine, § 1 Anm. III. G. 4.

system läßt Ausschließlichkeitsrechte nämlich ausnahmslos nur an konkret gestalteten Einzelwerken, nicht aber an der generellen Manier der Kunstschöpfer entstehen³²⁴⁾.

Als Gegenstand des Regieurheberrechts ist demnach, wie als Fazit festgehalten werden kann, die ergänzende Weiterschöpfung des Regisseurs anzusehen, die durch die sinnvolle Verbindung all der Einzelheiten zu einem einheitlichen Ganzen entsteht, die sich nicht notwendig aus dem Buchdrama ergeben oder ansonsten theaterüblich sind, sondern allein auf das individuelle Interpretationskonzept des jeweiligen Regisseurs zurückzuführen sind.

cc) Die Konkurrenz mit den Urheberrechten anderer Künstler

Die Rechtsstellung der übrigen Künstler, die anlässlich der Bühnenproduktion schöpferisch tätig oder deren bereits bestehende Werke in die Aufführung integriert werden, wird durch einen urheberrechtlichen Schutz des Regiekunstwerks nicht berührt. In erster Linie ist hierbei an Bühnenbild und Kostüme, Bühnenmusik und choreographische Einlagen zu denken. Für die beiden zuletzt genannten Bereiche ergibt sich der grundsätzliche Urheberrechtsschutz ausdrücklich aus dem Gesetz³²⁵⁾. Übereinstimmend wird daneben inzwischen das künstlerische Bühnenbild als schutzfähiges Werk der bildenden Künste im Sinne von § 2 Abs. 1 Nr. 4 UrhG angesehen³²⁶⁾. In früheren Zeiten, als die Dekoration häufig aus einer mehr oder minder willkürlichen Zusammenstellung gerade verfügbarer Utensilien bestand, war diese Frage verständlicherweise noch umstritten³²⁷⁾. Dem Kostümbildner wird - im

324) Troller, Immaterialgüterrecht Bd. I, S. 506.

325) Vgl. § 2 Abs. 1 Nr. 2 und 3 UrhG.

326) Vgl. oben S. 34 FN 128.

327) Vgl. Porstendorfer, S. 37 ff.

Gegensatz zum Maskenbildner³²⁸⁾ - ebenfalls überwiegend ein grundsätzlicher Urheberrechtsschutz zuerkannt³²⁹⁾. Bei historisch getreuen Kostümen wird allerdings häufig die erforderliche Eigentümlichkeit fehlen³³⁰⁾.

Regelmäßig nimmt der Regisseur auf die Gestaltung von Bühnenbild und Kostümen Einfluß, um sicherzustellen, daß sie sich mit seinen interpretatorischen Vorstellungen im Einklang befinden. Für Choreographien und Bühnenmusik gilt das gleiche, soweit sie speziell für die Inszenierung geschaffen werden. Die neben der eigentlichen Regie für die Aufführung noch zusätzlich notwendigen Beiträge der genannten Künstler dienen damit weitgehend der übergeordneten Inszenierungsidee des Regisseurs und sind dementsprechend nur im Zusammenhang mit seinem Konzept in ihrem ganzen Ausmaß verständlich. Die üblichen Direktiven hinsichtlich dieser Beiträge ändern jedoch nichts an der alleinigen Urheberschaft der Personen, auf deren Mitwirkung der Regisseur bei seiner Inszenierung zurückgreift. Nicht der Initiator eines Kunstwerks gilt als dessen Urheber, sondern nur der tatsächliche Schöpfer, gleich, ob er aus eigenem Antrieb oder auf Grund von fremder Anregung tätig wurde. Deshalb kann der Regisseur als solcher - die Fälle einer Personallunion von Regisseur und Bühnenbildner bleiben selbstverständlich außer Betracht - niemals Allein- oder auch nur Miturheber derartiger Leistungen sein, die nicht in seinen unmittelbaren Aufgabenbereich fallen, auch wenn er sie künstlerisch bis zu einem gewissen Grade mitverantwortet³³¹⁾. Nach außen hin mitverantworten hat aber schließlich auch der Intendant jede Aufführung an seiner Bühne, ohne daß er damit gleich ein Urheberrecht für sich reklamieren könnte.

328) Der BGH verneint in seinem Urteil vom 9.11.1973 - "Celestina" - (GRUR 1974, 672) sogar einen grundsätzlichen Anspruch des Maskenbildners auf Leistungsschutz.

329) Vgl. oben S. 34 FN 128.

330) v. Gamm, § 2 Rd.-Nr. 21.

331) Insoweit mißverständlich v. Foerster, S. 11.

Obwohl die selbständigen Urheberrechte der anderen Künstler also unberührt bleiben, sind die diesbezüglichen Anregungen des Regisseurs doch Bestandteile des Regiekunstwerks und fallen als solche in den Schutzbereich eines Regisseururheberrechts. Alle Impulse, die der Regisseur anlässlich seiner Inszenierung den übrigen schöpferischen Mitwirkenden gibt, und jede Auswahl, die er unter verschiedenen möglichen Varianten trifft, sind ein unverzichtbarer Faktor für sein Gesamtkunstwerk. Die Idee, ein Bühnenbild von bestimmter Art zu verwenden, ist wie jeder Regieeinfall an sich nicht schutzfähig, bildet aber im Zusammenhang mit den zahlreichen anderen Ideen das als Gesamtleistung geschützte Regiekunstwerk. Auf die Urheberschaft des Bühnenbildners am konkret gestalteten Bild wirkt sich dies jedoch nicht aus, was durch ein Beispiel verdeutlicht werden soll: Wenn Strindberg in seinem "Totentanz" den Edgar bei der Wiedergabe des Musikstücks "Einzug der Borejaren" in Ekstase geraten läßt³³²⁾, so handelt es sich bei diesem Einfall um einen nicht unwesentlichen Bestandteil seines urheberrechtlich geschützten Bühnendramas. Dem Wesen des Edgar entsprechend konnte nämlich nicht ein beliebiges Musikstück Verwendung finden, sondern es mußte gerade das genannte sein. An der Urheberschaft des Komponisten Johan Halvorsen hat sich aber dadurch, daß sein Werk in Strindbergs Drama zur Aufführung gelangt, nichts geändert.

332) 1. Teil, 1. Akt.

D. Die Verwirklichung eines Urheberrechts für den Theaterregisseur

I. Die Qualität des Urheberrechts

1. Bearbeitung des Buchdramas

Die Mehrzahl der bisherigen Befürworter eines urheberrechtlichen Schutzes der Theaterinszenierung ist zu dem Schluß gekommen, daß die Tätigkeit des Regisseurs dogmatisch im Bereich der Bearbeitungen anzusiedeln sei¹⁾.

Denn das Bühnenwerk werde im Grundsatz durch jede Aufführung abgeändert, "eben vom schriftlichen Text in die 'sinnlich faßbare Sphäre umgesetzt'"²⁾.

Dieser Ansicht muß vorab entgegengehalten werden, daß das Bühnendrama als solches durch die Aufführung nicht in eine andere Kunstgattung umgewandelt wird³⁾, sondern zunächst einmal nur sein adäquates und von vorneherein vorgesehenes Ausdrucksmittel erhält. Nun ist allerdings eine Bearbeitung, wie das Beispiel der Transkriptionen von Musikstücken zeigt, auch bei Erhaltung der ursprünglichen Kunstform möglich, wenn das Ursprungswerk so einschneidend verändert wird, daß sich das neugewonnene Kunstprodukt entscheidend von ihm abhebt. Bei der Theateraufführung liegt aber auch ein Bearbeitungsfall dieser Art nicht vor, da das Drama hierbei zwar mit dem Regiekunstwerk verbunden, jedoch regelmäßig in sich unverändert übernommen wird⁴⁾. Abgesehen von den Fällen echter dramaturgischer Bearbeitung, die mit der eigentlichen Inszenierungsarbeit jedoch nichts zu tun haben⁵⁾,

1) Erlanger, Miturheberrecht, S. 19 FN 39; Porstendorfer, S. 36; v. Foerster, S. 42; Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 137 (1972); Samson, Urheberrecht, S. 197.

2) Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 142 (1972).

3) So bereits Telser, S. 37.

4) Ähnlich Guckow, S. 40; Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 84.

5) Vgl. oben S. 68 f.

gelangt nämlich nicht das Bühnenwerk "in der Fassung" des jeweiligen Regisseurs zur Aufführung, sondern das ursprüngliche Autorenwerk in der Synthese mit dessen Ergänzung. Die unterschiedlichen Interpretationen von ein und demselben Stück verändern stets nur den ergänzenden Rahmen, während das Drama als solches immer das gleiche bleibt. Wenn der Regisseur den ihm verbliebenen Freiraum ausfüllt, schöpft er auf dem vom Dichter ange-deuteten Weg weiter, läßt aber das von diesem vorgegebene Werk in seiner konkreten Gestalt unberührt.

Aus diesem Grunde kann auch der wiederholt gebrauchte Vergleich mit der Übersetzung eines Schriftwerks in eine andere Sprache⁶⁾ nicht unbedingt als glücklich bezeichnet werden. Zwar ist die Aufgabe des Regisseurs insoweit der des Übersetzers ähnlich, als er seinem Publikum in erster Linie ein fremdes Geisteswerk verdeutlicht und damit eine Vermittlerfunktion erfüllt. Man kann also in einem übertragenen Sinne durchaus von der "Übersetzung" der toten Schriftform in die lebendige und daher leichter verständliche Bühnenform sprechen. Eine weitere Parallele ist darin zu sehen, daß in beiden Fällen kein sklavisches Haften am Buchstaben des Autors verlangt wird, sondern vielmehr immer dann eine freiere Übertragung den Vorzug verdient, wenn auf diese Weise der Sinngehalt der Ausgangsschöpfung dem Publikum nähergebracht werden kann. Trotz dieser unbestreitbaren Ähnlichkeiten darf aber die Tätigkeit des Regisseurs nicht mit einer Übersetzung im Sinne von § 3 UrhG gleichgesetzt werden, weil die dort zwangsläufige und wesensbestimmende Formveränderung des zu vermittelnden Werks fehlt. Im übrigen ist die Übersetzung im Urstück auch ungleich stärker integriert als die Inszenierung im Drama⁷⁾, weshalb ein wesenshafter Unterschied doch nicht geleug-

6) Vgl. Wippermann, S. 21 FN 3; Schmieder, Das Recht des Werkmittlers, S. 32 ff. und in UFITA Bd. 63, S. 138 (1972); Cahn-Speyer in UFITA Bd. 5, S. 347 (1932); Hirsch Ballin in UFITA Bd. 18, S. 319 (1954) und in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 13 f.; v. Fischer in Schw. Mitt. 1960, 146; Mentha in UFITA Bd. 39, S. 141 (1963).

7) a. A. Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 14.

net werden kann⁸⁾.

Allerdings ist die Gegenüberstellung von Regiekunstwerk und Übersetzung insoweit nützlich, als damit klargestellt werden kann, daß die starke Abhängigkeit der Inszenierung vom zugrunde liegenden Bühnenwerk eine urheberrechtliche Schutzfähigkeit nicht grundsätzlich ausschließt. Dabei soll allerdings auch nicht verschwiegen werden, daß ein Teil der Literatur aus diesem Vergleich den umgekehrten Schluß zieht und zu dem Ergebnis gelangt, daß gerade wegen der engen Bindung an das Originalwerk die Übersetzung entgegen der gesetzlichen Regelung normalerweise ebenfalls schutzlos bleiben sollte⁹⁾.

Ein anderes Argument, das in diesem Zusammenhang mitunter gebracht wird, ist im übrigen nicht stichhaltig: Zwar wird der Regisseur auf einer anderen künstlerischen Ebene tätig als der Dramatiker, dies allein spricht jedoch noch nicht gegen einen Bearbeitungsfall¹⁰⁾. Auch bei der Verfilmung eines Schriftwerks wechselt die künstlerische Ebene, und dennoch wertete der Gesetzgeber diesen Vorgang ausdrücklich als eine Variante der Bearbeitung¹¹⁾.

Ergänzend sei noch darauf hingewiesen, daß die umstrittene Frage, ob ein Regiebuch unter Umständen als Bearbeitung des Buchdramas angesehen werden kann, auf das hier gewonnene Ergebnis keinen Einfluß hat. Wie schon ausgeführt wurde, besteht nämlich zwischen Regiekunstwerk und Regiebuch keine Identität¹²⁾.

8) Troller, Jurisprudenz auf dem Holzwege, S. 73; im Ergebnis ebenso, wenn auch mit anderer Begründung, Hubmann, Schutz des ausübenden Künstlers, S. 25; a.A. Hirsch Ballin in UFITA Bd. 18, S. 323 (1954) und Bd. 25, S. 262 (1958).

9) Vgl. Wippermann, S. 21 FN 3; Zschokke, S. 105 f.

10) So aber etwa Elster in UFITA Bd. 3, S. 576 (1930); Möhring, Nachbarrechte, S. 29.

11) Vgl. § 23 Satz 2 UrhG.

12) Vgl. oben S. 87 ff.

2. Miturheberschaft mit dem Autor

Ein Miturheberschaftsverhältnis von Regisseur und Autor wird einhellig abgelehnt, wobei insbesondere darauf abgestellt wird, daß der Regisseur ein bereits in sich vollendetes Schriftwerk vorfinde¹³⁾, so daß weder ein gleichzeitiges gemeinsames Schaffen am selben Objekt, noch die Vollendung eines unfertig gebliebenen Werks stattfinden könne. Außerdem fehle bei den Beteiligten auch der notwendige Wille, die beiden Schöpfungen zu einer einzigen zu verschmelzen¹⁴⁾. Jedenfalls würde der Autor als "Hauptverfasser" einen entsprechenden Willen des Regisseurs nicht billigen¹⁵⁾.

Von entscheidender Bedeutung ist jedoch vor allem die Tatsache, daß mit Buchdrama und Regiekunstwerk Werke verschiedener Gattungen vorliegen. Anders als das Drama objektiviert sich nämlich die Inszenierung nicht in einer schriftlichen Fixierung, sondern durch die Übertragung der Regiekonzeption in die als solche unfixierte Aufführung¹⁶⁾. Allein schon wegen der Zugehörigkeit zu verschiedenen Kunstgattungen - hier Werk der Literatur, dort Werk der Gestaltungskunst - ist aber auch nach der bühnenmäßigen Verbindung von Autoren- und Regiewerk eine realisierbare Möglichkeit der Einzelverwertung stets gegeben¹⁷⁾, womit nach dem eindeutigen Wortlaut des § 8 UrhG ein Fall der Miturheberschaft ausgeschlossen ist.

Für das Drama ist die von der jeweiligen Inszenierung unabhängige weitere Verwertbarkeit ohnedies offenkundig und bedarf daher keiner weiteren Be-

13) Ott, S. 32; Hirsch Ballin in UFITA Bd. 18, S. 322 (1954) und in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 12.

14) Elster-Dienstag, S. 77; Reiners, S. 70.

15) Reiners, S. 70.

16) Vgl. oben, S. 126.

17) Möhring-Nicolini, § 8 Anm. 4 a) bb); Fromm-Nordemann, § 8 Anm. 4.

gründung. Die Möglichkeit einer Einzelverwertung der Inszenierung liegt dagegen nicht unbedingt auf der Hand, da das Regiekunstwerk losgelöst vom interpretierten Stück seine künstlerische Legitimation weitgehend verlieren würde. Ausschlaggebend ist jedoch nicht, ob eine Einzelverwertung sinnvoll ist und zu einem befriedigenden Ergebnis führen kann, sondern allein, ob der gegebenenfalls herausgelöste Teil in sich unvollständig wäre¹⁸⁾. Dem schöpferischen Regiekunstwerk als einem Werk der Interpretation kann aber eine eigene Geschlossenheit und Abgeschlossenheit¹⁹⁾ in der Regel nicht abgesprochen werden, auch wenn es seine wahre Wirkung erst in Verbindung mit dem Interpretationsobjekt entfaltet. Der gleiche Vorbehalt gilt aber beispielsweise auch für den Erläuterungstext zu einem Gedicht oder die Deutung eines Gemäldes, ohne daß deswegen die Alleinurheberschaft des Dichters oder Malers berührt würde. Zumindest theoretisch läßt sich eine Inszenierung ebenso wie eine Gedichtinterpretation oder eine Bildinschrift gesondert verwerten und bewirkt deshalb keine Miturheberschaft mit dem Autor, auch wenn sie speziell für dessen Stück geschaffen wurde²⁰⁾.

Damit ist auch das mitunter gegen ein Regisseururheberrecht vorgebrachte Argument hinfällig, wonach verhindert werden müsse, daß dem Dramatiker mit den jeweiligen Regisseuren eine Vielzahl von Miturhebern aufgedrängt werde²¹⁾. Diese gewiß nicht wünschenswerte Folge ist nicht zu befürchten. Im übrigen wäre aber selbst bei Annahme eines Miturheberverhältnisses von Autor und Regisseur das Buchdrama in seiner weiteren Verwertbarkeit nicht beschränkt, weil es sich jedenfalls insoweit um einen gesondert verwertbaren Anteil handelt, der dem etwaigen Gesamtwerk immer urheberrechtlich selbständig gegenüberstehen würde²²⁾.

18) v. Gamm, § 8 Rd.-Nr. 11.

19) v. Gamm, a. a. O.

20) Vgl. Fromm-Nordemann, § 8 Anm. 4.

21) Vgl. Marwitz-Möhring, § 6 Anm. 1; Goldbaum, Urheberrecht, § 2 Anm. B. V; Elster in UFITA Bd. 3, S. 576 (1930).

22) Möhring-Nicolini, § 8 Anm. 4 a) cc).

3. Selbständiges Urheberrecht bei Annahme einer Werkverbindung

Für den Regisseur kommt nach alledem einzig und allein ein selbständiges, vom Recht des Autors unabhängiges Urheberrecht in Frage. Da die Schutzgegenstände verschieden sind, der Regisseur also in keiner Weise am zugrunde liegenden Drama, sondern ausschließlich an seiner Interpretation Rechte erlangen kann²³⁾, bestehen keine rechtlichen Bedenken, Autor und Regisseur parallel mit Urheberrechten auszustatten²⁴⁾. Schließlich erkennen wir auch bei Bearbeitungen im Ergebnis zwei Urheberrechte nebeneinander an²⁵⁾. Wie dort werden mit Bühnenwerk und Interpretation unterschiedliche Leistungen geschützt, weshalb der Einwand von Goldbaum, ein und dasselbe Werk könne nicht zwei getrennt schaffende Erzeuger haben²⁶⁾, ins Leere geht. Aus gleichem Grunde ist die Argumentation Casellis verfehlt, der ein Ausschließlichkeitsrecht für interpretierende Künstler mit der Begründung ablehnte, augenscheinlich könne das nicht mehr ein ausschließliches Recht sein, was mit einem anderen geteilt werde²⁷⁾. Schließlich ist auch die Befürchtung abwegig, bislang freie Bühnenwerke würden infolge schöpferischer Inszenierungen auf einmal wieder geschützt. Jedes Drama darf vielmehr als solches nach Ablauf der Schutzfrist weiterhin beliebig aufgeführt werden, nur eben nicht in einer bereits konkret geschützten Inszenierung. Dies verkannte Süß, wenn er vor dem "paradoxen Ergebnis" warnte, daß freie Werke wie Beethovens Sinfonien "plötzlich wieder ge-

23) Dies übersah Papaconstandinou (S. 30), wenn sie glaubte, "am Werk" würde "mit jeder neuen Aufführung ein neues Urheberrecht entstehen".

24) Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 15; vgl. zum Nebeneinander von Ausschließlichkeitsrechten auch Ulmer, Rechtsschutz, S. 24.

25) Runge in UFITA Bd. 35, S. 172 (1961).

26) Urheberrecht, § 2 Anm. B. V.

27) Vgl. UFITA Bd. 11, S. 77 (1938).

bührenpflichtig' wurden²⁸⁾. Ebenso wenig kann die Ansicht Haenseis überzeugen, der es für "unsymmetrisch und unbillig" hielt, "wenn man dem ausübenden Künstler an den Werken einen Schutz gewährt, an denen die Nachkommen der Schöpfer keinen mehr haben, weil sie in das Gemeingut der menschlichen Kultur zurückgeflossen sind"²⁹⁾. Denn so sehr sich Bühnenstück und Regiekunstwerk auch in künstlerischer Hinsicht bedingen, so unabhängig sind sie doch in rechtlichem Sinne³⁰⁾.

Bei der Aufführung werden die beiden eigenständigen Werke von Autor und Regisseur zwar miteinander verschmolzen, bleiben aber anders als im Falle einer Miturheberschaft weiterhin trennbar. Wir haben es daher mit einer Werkverbindung "zu gemeinsamer Verwertung" im Sinne von § 9 UrhG zu tun³¹⁾, was zur Folge hat, daß auch nur die gemeinsame Verwertung der jeweils verbundenen Werke von der Zustimmung beider Urheber abhängig ist, während jedem Urheber die Einzelverwertung seiner Schöpfung weiterhin freisteht. Wenn eines der verbundenen Werke, wie hier das Regiekunstwerk, sinnvoll nur gemeinsam mit dem anderen verwertet werden kann, so handelt es sich dabei um eine Einschränkung rein tatsächlicher Art, die den selbständigen Charakter der beiden Schöpfungen im Grundsatz unberührt läßt und sich ohnedies nur auf das positive Benutzungsrecht, nicht aber auf das negative Verbotungsrecht bezieht³²⁾.

Letztlich liegen die Dinge beim Bühnenkunstwerk nicht grundlegend anders als bei einer Reihe sonstiger Werkverbindungen, die als typische Beispielfälle für diese rechtliche Konstruktion anerkannt sind. Zu erwähnen sind

28) S. 72.

29) S. 125.

30) Im Ergebnis ebenso Ellinger, S. 16.

31) So bereits Lyon, S. 11.

32) Zur Unterscheidung v. Gamm, § 15 Rd.-Nr. 2.

etwa die Vertonung eines Gedichtes³³⁾, die bildliche Darstellung eines Romangeschehens durch comic strips in Verbindung mit einzelnen erklärenden Textstellen aus diesem Roman³⁴⁾ oder, um ein aktuelles Beispiel zu bringen, das "Gedicht auf ein Bild". Erst unlängst erschien eine Anthologie zu diesem Thema³⁵⁾, wobei die 173 ausgewählten Gedichte von verschiedenen Autoren jenen Werken der bildenden Kunst gegenübergestellt wurden, die sie in Poesieform beschreiben. In all den genannten Fällen bleiben die Ursprungsschöpfungen auch nach einer Werkverbindung einerseits uneingeschränkt allein verwertbar, können andererseits aber auch Grundlage für eine beliebige Zahl weiterer Werkverbindungen sein: Das Gedicht kann von neuem vertont werden³⁶⁾, der Roman kann zu einer weiteren Bilderfolge anregen und das Bild kann nochmals in Gedichtform beschrieben werden. Das dazugeschaffene Werk kann dagegen jeweils weder sinnvoll allein verwertet werden, noch ist es in der Praxis einer anderen Werkverbindung zugänglich. Eine Wiedergabe von Schuberts "Erkönig"-Komposition ohne Text würde ihren wahren Kunstgehalt ebensowenig offenbaren wie die "stumme" Aufführung eines Regiekunstwerks. Und die Möglichkeit, jener Kunstliedvertonung einen anderen "passenden" Text unterzulegen - was auf dem Gebiet der Unterhaltungs- und Schlagermusik allerdings mitunter durchaus gelingt - , gehört gleichermaßen in den Bereich der Theorie wie die Verbindung eines Regiekunstwerks mit einem anderen Bühnenwerk. Theoretisch jedoch, und allein darauf muß es ankommen, kann auch zu einer bestehenden Inszenierung ein neuer Text geschaffen werden, etwa in Form einer freien Benutzung des ursprünglichen Stückes. Realistisch gesehen ist jedoch eine zweck-

33) Diesen Vergleich brachte bereits Litten (S. 8).

34) Mit diesem Fall befaßte sich das OLG Hamburg in seinem Beschluß vom 2.10.1964 (GRUR 1965, 689).

35) Herausgegeben von Gisbert Kranz, DTV-Verlag 1975.

36) Von Goethes "Lied der Mignon" sind zum Beispiel 7 verschiedene Vertonungen bekannt (vgl. Dietrich Fischer-Dieskau, Texte deutscher Lieder, DTV-Verlag 1968, S. 274).

entsprechende Verwertung des Regiekunstwerks ebenso wie in den anderen genannten Fällen von Werkverbindungen stets von der Zustimmung des Ursprungsschöpfers abhängig.

Die festgestellte Werkverbindung mit den erwähnten, sich hieraus ergebenden Konsequenzen, besteht aber nicht nur zwischen Drama und Inszenierung, sondern schließt auch die übrigen selbständigen Werke mit ein, die wie Bühnenbild oder Kostüme in die Aufführung integriert werden. Als gesamtverantwortlichem Künstler kommt dem Regisseur insoweit eine ähnliche Funktion zu wie dem Herausgeber eines Sammelwerkes. Ob ihm allein schon deshalb gemäß § 4 UrhG ein Urheberrecht zugebilligt werden muß³⁷⁾, erscheint allerdings zumindest fraglich. Denn die Verbindung eines Bühnenwerks mit eigens für die Aufführung geschaffenen anderen Werken dürfte für sich keine derartige geistige Leistung erfordern, daß der notwendige "ästhetische Überschuß" zu bejahen wäre. Im übrigen besteht aber auch für ein zweites, kumulatives Urheberrecht keinerlei Bedürfnis.

37) So v. Foerster (S. 63), der im übrigen von einer analogen Anwendung des § 4 UrhG ausgeht, weil er unter dem Begriff "Sammelwerk" fälschlicherweise nur eine Verbindung von Werken der gleichen Gattung versteht.

II. Die Anerkennung de lege lata

Das Regiekunstwerk ist in § 2 Abs. 1 UrhG weder als Beispielsfall für urheberrechtlich geschützte Werke ausdrücklich erwähnt, noch läßt es sich überhaupt in eine der dort genannten Werkkategorien direkt einordnen. Vor allem müssen die Versuche, die Inszenierung über das Regiebuch als Schriftwerk einzustufen³⁸⁾, daran scheitern, daß zwischen Inhalt des Buches und Inhalt des Regiewerks keine volle Identität besteht³⁹⁾. Während die Inszenierung neben dem Bühnenwerk unmittelbares Wiedergabeobjekt ist, spielt das Regiebuch bei der Aufführung als Gedächtnisstütze nur eine mittelbare Rolle.

Da die in § 2 Abs. 1 UrhG vorgenommene Aufzählung geschützter Werkgruppen aber nach dem ausdrücklichen Willen des Gesetzgebers nur beispielhaften Charakter haben soll, ist eine dort fehlende Erwähnung kein Hinderungsgrund für die urheberrechtliche Anerkennung schöpferischer Leistungen de lege lata. Vielmehr kommt es nur darauf an, daß die nicht expressis verbis im Gesetz genannte Werkart allgemein als Werk der Literatur, Wissenschaft oder Kunst im Sinne des § 1 UrhG eingestuft werden kann, wobei als Folge der wenig konkreten Umschreibung eine weite Auslegung der in dieser Bestimmung verwendeten Begriffe geboten ist⁴⁰⁾. Jedenfalls sollen zumindest solche Werke nach der Intention des Gesetzgebers in den Schutzbereich des Gesetzes fallen, "die mit vergleichbaren Ausdrucksmitteln ähnliche Schöpfungsaufgaben wie die Werke der bezeichneten Gattungen erfüllen"⁴¹⁾.

Das Regiekunstwerk selbst gehört im Gegensatz zum Regiebuch nicht dem Bereich der Literatur, sondern dem der Kunst an⁴²⁾. Die Werke der Kunst

38) So etwa Koch, S. 28 ff.

39) Vgl. oben S. 87.

40) Möhring-Nicolini, § 1 Anm. 3 a).

41) Möhring-Nicolini, § 1 Anm. 3 f).

42) Unentschieden insoweit v. Foerster (S. 13), der vom "literarisch-künstlerischen Bereich" spricht.

unterscheiden sich nämlich von den literarischen Werken dadurch, daß in ihnen "Gedanken und Empfindungen mit anderen als sprachlichen Gestaltungsmitteln ... Ausdruck verliehen wird"⁴³⁾. Das Regiekunstwerk läßt sich zwar mit Worten weitgehend beschreiben, sein eigentliches Ausdrucksmittel findet es aber nicht auf dem Gebiet der Sprache, sondern durch die jeweilige tatsächliche Gestaltung. Die Inszenierung kann daher mit einem neuen Terminus als "Werk der Gestaltungskunst" bezeichnet werden.

Seit Beginn des Streits über ein Regieurheberrecht wird in den befürwortenden Stellungnahmen regelmäßig auf die Ähnlichkeit mit einer ausdrücklich geschützten Kunstgattung, nämlich der Pantomime, hingewiesen. Denn auch das Wesen des pantomimischen Werks liegt in der optischen Darstellung eines Gedankeninhalts durch Mimik und Bewegung⁴⁴⁾. Ein - allerdings nicht wesenshafter - Unterschied ist nur darin zu sehen, daß die Pantomime normalerweise einen Geschehensablauf darstellt, während die Inszenierung keine in sich abgeschlossene Handlungsfolge, sondern die individuelle Werkdeutung des Regisseurs zum Gegenstand hat. Ansonsten entsprechen sich aber Pantomime und Regiekunstwerk weitgehend, da die mimische Gestaltung beidesmal eine zentrale Bedeutung erhält⁴⁵⁾ und das stumme Spiel des Schauspielers einer pantomimischen Leistung sehr nahekommt⁴⁶⁾. Hier wie dort ist der Gegenstand des Urheberrechtsschutzes nicht die einzelne Gebärde oder Bewegung, nicht einzelne Kostüme oder Masken, sondern die Gesamtgestaltung als in sich geschlossene Einheit⁴⁷⁾. Wenn das Reichsgericht - und mit ihm

43) Möhring-Nicolini, § 1 Anm. 3 c).

44) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 12.

45) Porstendorfer, S. 41; weiterhin bejahen eine Vergleichbarkeit im Ergebnis u. a. Lilia, S. 71; Oehmke, S. 32 ff.; v. Foerster, S. 62 f.

46) Fromm-Nordemann, § 2 Anm. 12.

47) Vgl. das Urteil des I.G. Essen vom 20.9.1951 in UFITA Bd. 18, S. 247 (1954) sowie Rintelen, S. 59, die sich allerdings beide mit dem Schutz von Tanzszenen befassen.

ein Teil der Literatur⁴⁸⁾ - noch ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal darin zu erblicken glaubte, daß dem Theaterregisseur als Mitteilungsmittel die Sprache zur Verfügung stehe, während bei der Einstudierung einer Pantomime die fehlende Wortsprache erst in die Gebärdensprache übertragen werden müsse⁴⁹⁾, so ist auch diese Argumentation von der jüngsten Entwicklung in der Theaterkunst widerlegt worden. Nachdem textlose Stücke zunächst im Bereich des absurden und experimentellen Theaters angesiedelt waren⁵⁰⁾, erlebte im Jahre 1973 in Stuttgart mit "Wunschkonzert" von Franz Xaver Kroetz erstmals ein realistisches Bühnenwerk seine Uraufführung, das auf jeglichen Dialog verzichtet⁵¹⁾. Die Handlung dieses annähernd neunzigminütigen Einakters muß ebenfalls ausschließlich durch stummes Spiel zum Ausdruck gebracht werden. Als Schlußpunkt einer gerade von Kroetz geförderten Tendenz der fortschreitenden Abkehr von einem Theater, das hauptsächlich durch die Sprache beherrscht wurde, zugunsten von wortkargen, vorrangig auf Aktion und Gestik bauenden Stücken unterstreicht das "Wunschkonzert" wie kein anderes Drama vor ihm die Verwandtschaft mit der Pantomime. Eine völlige Gleichsetzung ist allerdings selbst bei gänzlich wortlosen Bühnenstücken nicht möglich, da hier immer noch der den Pantomimen eigene, durch Stilisierung erreichte Verfremdungseffekt fehlt. Deshalb kann Oehmke nicht uneingeschränkt zugestimmt werden, der die Regie dem Oberbegriff der Pantomime unterstellen wollte⁵²⁾. Jedoch ist die Ähnlichkeit so offenkundig, daß eine unterschiedliche rechtliche Behandlung nicht länger aufrechterhalten werden kann.

48) Oehmke, S. 32; Porstendorfer, S. 44.

49) RGZ 107, 64.

50) So "Pas-de-cinq Wandelszene" von Mauricio Kagel aus dem Jahre 1966 oder Peter Handkes "Das Mündel will Vormund sein" von 1969.

51) Vgl. die Besprechung von Benjamin Henrichs in der SZ Nr. 57 vom 9.3.1973, S. 13.

52) S. 45.

Bis zur Urheberrechtsreform des Jahres 1965 mußte allerdings der Schutz des Regiekunstwerks trotz aller Ähnlichkeit nicht nur daran scheitern, daß die Inszenierung im Gegensatz zu Pantomime und Tanzwerk bei der enumerativen Aufzählung der schutzfähigen Werke nicht erwähnt wurde⁵³⁾. Regelmäßig fehlte vielmehr darüber hinaus auch noch die seinerzeit unbedingt erforderliche körperliche Fixierung. Da das neue Urheberrechtsgesetz aber gerade im Hinblick auf die Pantomime eine Festlegung als Schutzvoraussetzung nicht mehr verlangt, darf die Ähnlichkeit von Regiekunst und Pantomimik nicht weiterhin ignoriert werden.

Obwohl ein Regieurheberrecht also bereits de lege lata möglich ist, wäre eine ausdrückliche gesetzliche Regelung um der Klarheit willen natürlich vorzuziehen. Der Systematik des Gesetzes entsprechend liegt eine Erweiterung des § 2 Abs. 1 Nr. 3 UrhG durch den Zusatz "... sowie Regiekunstwerke unbeschadet des Urheberrechts am inszenierten Bühnenwerk;" nahe⁵⁴⁾. Realistisch betrachtet ist jedoch die Anerkennung eines Regisseururheberrechts durch eine gewandelte Rechtsprechung wesentlich schneller zu verwirklichen. Erforderlich wäre insoweit nur ein Weitergehen auf dem vom BGH im Urteil "Maske in Blau" vorsichtig angedeuteten⁵⁵⁾ und vom LG Frankfurt (Main) in der Entscheidung vom 14. August 1975 erstmals beschrittenen Weg des Umdeutens⁵⁶⁾.

53) Nur deshalb lehnte Telser (S. 57) letztlich ein Regieurheberrecht ab.

54) Ähnlich v. Foerster, S. 74.

55) Vgl. oben S. 47.

56) Vgl. oben S. 51 f.

III. Die rechtlichen und rechtspolitischen Folgen einer Anerkennung

1. Die Einstufung der Regieverträge nach Bürgerlichem Recht

Da sich die schuldrechtliche Bewertung der zwischen Theaterleitung und Regisseur abgeschlossenen Verträge auch im urheberrechtlichen Bereich auswirken kann, muß vorweg hierauf kurz eingegangen werden. Bereits seit längerem geht die nahezu einhellige Auffassung in der Literatur dahin, daß die Regieverträge weder grundsätzlich als Dienst-, noch als Werkverträge zu qualifizieren sind, sondern je nach Einzelfall verschieden beurteilt werden müssen⁵⁷⁾. Ist der Regisseur ständig an einer Bühne engagiert, so ist die Arbeitsleistung als solche das Wesentliche, und man kann von einem Dienstvertrag ausgehen. Wird jedoch ein Gastregisseur für eine einmalige Inszenierung gewonnen, so handelt es sich um einen Werkvertrag, da die Herbeiführung eines genau bezeichneten Arbeitserfolges geschuldet wird. Gnekow⁵⁸⁾ steht mit seiner Ansicht allein, wonach wegen des unselbständigen Charakters der Regietätigkeit stets ein Dienstvertrag angenommen werden müsse⁵⁹⁾. Zwar geht auch der grundsätzlich einschlägige Normalvertrag in § 1 Abs. 1 NV vom Dienstvertragscharakter aus, doch findet diese Bestimmung nach der ausdrücklichen Regelung des § 20 Abs. 1 NV auf Gastspielverträge keine Anwendung. Übrigens kommt auch das österreichische Bühnen-Oberschiedsgericht zu dem Ergebnis, daß sich der Regievertrag je nach Ausgestaltung entweder als Dienst- oder als Werkvertrag darstellt⁶⁰⁾.

Als schuldrechtliche Besonderheit zu werten ist eine in der Praxis nicht selten

57) So Koch, S. 69; Telser, S. 15 f.; Ott, S. 23; Konda, S. 18; Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 144 f. (1972).

58) S. 62 f.

59) Ähnlich allerdings das Bühnenoberschiedsgericht Köln in einer un veröffentlichten Entscheidung vom 24.8.1972 - Az.: O.Sch. 10/72 -.

60) ÖJZ 1973, 411.

geschlossene Vereinbarung, derzufolge sich ein Regisseur verpflichtet, auf Dauer an einer bestimmten Bühne regelmäßig - meist ein- oder zweimal pro Spielzeit - die Einstudierung noch zu bestimmender Stücke zu übernehmen. In einer derartigen Abmachung kann entweder ein Vorvertrag mit der Verpflichtung zum künftigen Abschluß von Werkverträgen oder, falls die Modalitäten schon näher festgelegt sind, ein einheitlicher Werkvertrag in der seltenen Form eines Dauerschuldverhältnisses⁶¹⁾ zu sehen sein.

61) Vgl. insoweit Palandt-Thomas, § 649 Anm. 3.

2. Der erweiterte Schutzzumfang gegenüber einem Leistungsschutzrecht

Die Unterschiede zwischen dem in den §§ 73 ff. UrhG geregelten Schutz des ausübenden Künstlers, in dessen Genuß der Theaterregisseur nach dem Willen des Gesetzgebers auf jeden Fall kommen soll⁶²⁾, und einem vollen Urheberrechtsschutz sind zwar zahlreich, wirken sich jedoch nicht alle auf den speziellen Fall des Regisseurs in gleichem Maße aus. Vielmehr haben für ihn einzelne, aus der Stellung eines Urhebers fließende Rechte nur theoretische Bedeutung, andere finden auf seine Tätigkeit überhaupt keine Anwendung. Bevor abschließend überlegt werden kann, ob das dogmatisch mögliche Regisseururheberrecht auch mit den kulturpolitischen Interessen in Einklang zu bringen ist, ist erst einmal zu klären, inwieweit sich die Rechtsstellung des Regisseurs durch seine urheberrechtliche Anerkennung effektiv verbessern würde.

a) Veröffentlichungs- und Aufführungsrecht

Das Veröffentlichungsrecht des § 12 Abs. 1 UrhG wird in der Praxis für den Regisseur keine Rolle spielen, da er - gleich, ob er auf Dienst- oder auf Werkvertragebene tätig wird - eine Inszenierung im Zweifel immer mit dem Ziel der Veröffentlichung erstellt. Folglich begibt er sich mit der schuldrechtlichen Vereinbarung regelmäßig seines Veröffentlichungsvorbehaltes. Auch die Frage des "Wie" der Veröffentlichung beantwortet sich aus den vertraglichen Abmachungen.

Von größerer Bedeutung ist dagegen die Regelung des § 12 Abs. 2 UrhG, wonach es dem Urheber vorbehalten ist, den Inhalt seines Werkes bereits vor der Veröffentlichung mitzuteilen oder zu beschreiben. An einer Geheimhal-

62) Vgl. oben S. 41.

tung der Einzelheiten seines Regiekonzepts kann dem Regisseur vor allem dann gelegen sein, wenn das betreffende Stück - was häufiger vorkommt - an mehreren Bühnen gleichzeitig uraufgeführt wird.

Das Aufführungsrecht des § 19 Abs. 2 UrhG wird sich auf die Rechtsposition des Regisseurs im Normalfall ebensowenig wie das Veröffentlichungsrecht auswirken, da sich aus dem Inhalt des Regievertrages regelmäßig ein Übergang dieses Rechts auf das jeweilige Theaterunternehmen ergibt, wovon auch die Vermutung des § 44 Abs. 1 UrhG ausgeht. Anders liegen die Dinge nur in den allerdings seltenen Fällen, daß eine Inszenierung nicht von vorneherein zur öffentlichen Bühnenaufführung bestimmt ist. Hierbei kann es sich um eine rein private Veranstaltung handeln, aber auch um eine Einstudierung, die lediglich für eine Sendung im Fernsehen vorgesehen war. Das Leistungsschutzrecht schützt zwar in § 74 UrhG den Bühnenschauspieler vor einer ungenehmigten Fernsehübertragung oder -aufzeichnung und entspricht damit voll dem § 19 Abs. 3 UrhG, steht aber umgekehrt keinen Schutz des Fernsehregisseurs vor einer bühnenmäßigen Aufführung seiner Inszenierung vor.

Im übrigen bezieht sich die vertragliche Einräumung des Aufführungsrechts im Zweifel auch nur auf die Aufführungen des Theaterunternehmens selbst, das Vertragspartner des Regisseurs ist. Eine Weiterübertragung des Aufführungsrechts von der berechtigten Bühne an eine andere - ein Vorgang, der in letzter Zeit vor allem auf dem Gebiet des Musiktheaters und Balletts wiederholt zu beobachten war - will dagegen der Regisseur regelmäßig mit Abschluß des Regievertrags nur dann gestatten, wenn hierüber eine ausdrückliche Vereinbarung getroffen wurde. Nach dem Leistungsschutzrecht müßte er eine solche Weiterübertragung auch gegen seinen Willen hinnehmen, soweit er nicht eine Vertragsverletzung geltend machen kann, was jedoch häufig an Auslegungsschwierigkeiten scheitern würde. Als Urheber steht ihm dagegen in § 34 Abs. 1 Satz 1 UrhG eine eindeutige Regelung zur Seite, wonach ein dem Vertragspartner eingeräumtes Nutzungsrecht lediglich mit seiner Zustimmung weiterübertragen werden darf. Billigerweise muß der Regisseur

davon ausgehen können, daß sein Werk nur von dem Theater gezeigt wird, für das er es geschaffen hat, soweit sich aus den Vertragsverhandlungen nicht etwas anderes ergibt. Schließlich wird jede Inszenierung auf die besonderen Gegebenheiten der jeweiligen Bühne zugeschnitten und kann mit einem anderen Ensemble völlig unterschiedliche Wirkungen erzielen. Deshalb ist es nur sachgerecht, dem Regisseur bei allen Übertragungen der Aufführungsbezugnis ein Mitspracherecht einzuräumen, zumal eine rein willkürliche Versagung der Zustimmung ohnedies durch § 34 Abs. 1 Satz 2 UrhG verhindert würde.

b) Anspruch auf Namensnennung

Das Urheberrechtsgesetz sieht für den ausübenden Künstler keinen Anspruch auf Namensnennung vor. Dagegen kann der Urheber nach § 13 Satz 2 UrhG bestimmen, "ob das Werk mit einer Urheberbezeichnung zu versehen und welche Bezeichnung zu verwenden ist". Allerdings entspricht es dem Theaterbrauch, daß auf der Besetzungsliste zumindest die Hauptdarsteller und die für die Aufführung verantwortlichen Künstler genannt werden. Deshalb ergibt sich für den Regisseur ein positiver Anspruch auf Namensnennung bereits gewohnheitsrechtlich⁶³⁾. Im übrigen müßte es aber auch ausreichen, wenn der Regisseur insoweit auf die Möglichkeit einer vertraglichen Regelung verwiesen würde.

Bedeutung erlangt die Bestimmung des § 13 Satz 2 UrhG jedoch im Hinblick auf das negative Nennungsrecht. Für den Regisseur ist es nämlich oft noch unerträglicher, wenn sein Name mit Aufführungen in Verbindung gebracht wird, mit denen er sich nicht mehr identifizieren kann, als wenn sein Beitrag gegen seinen Willen verschwiegen wird⁶⁴⁾. Nur falls ihm die Stellung

63) Ebenso Porstendorfer, S. 47; Gnekow, S. 107; v. Gamm, § 83 Rd.-Nr. 4.

64) So auch Gnekow, S. 108 f.

eines Urhebers zugebilligt wird, kann er gegebenenfalls die Nennung seines Namens verbieten⁶⁵⁾. Dem ausübenden Künstler steht dagegen eine solche Möglichkeit auch gewohnheitsrechtlich nicht zu, wobei seine Leistung als solche allerdings normalerweise auch nicht nachträglich verändert werden kann, weshalb ein generelles Bedürfnis für ein negatives Nennungsrecht insoweit nicht besteht.

Im Gegensatz dazu macht eine Inszenierung vor allem dann häufig Wandlungen durch, wenn sie längere Zeit auf dem Spielplan steht, sei es auf Grund direkter Eingriffe oder "nur" infolge der üblichen Flüchtigkeiten. Daß der Regisseur, der das Niveau späterer Aufführungen nicht mehr direkt beeinflussen kann, unter solchen Umständen ein schutzwürdiges Interesse auf Unterlassung der Namensnennung hat, liegt auf der Hand. Bezeichnenderweise sind aus der Praxis der jüngeren Vergangenheit auch ausschließlich Beispielsfälle für die negative Seite des Nennungsrechts bekannt geworden: Die Regisseure Bohumil Hrabal⁶⁶⁾ und Claus Peymann⁶⁷⁾ drohten wegen angeblich schwerwiegender Eingriffe in ihre Inszenierungen auf Unterlassung der Nennung ihrer Namen zu bestehen, und der ehemalige Münchner Staatsoperntendant Georg Hartmann verbat sich nach seinem Ausscheiden aus dem Amt im Jahre 1952 gar jeglichen Hinweis auf seine Regietätigkeit, obwohl einzelne von ihm erarbeitete Inszenierungen noch Jahre danach gezeigt wurden.

Da vom negativen Nennungsrecht in der Regel nur nach nicht vorhersehbaren Konflikten Gebrauch gemacht wird, wäre es lebensfremd, ebenso wie hinsicht-

65) Das LAG Berlin hat in seinem Urteil vom 4. 9. 1951 (UFITA Bd. 24, S. 142 (1957)) die negative Seite des urheberrechtlichen Nennungsrechts grundsätzlich anerkannt.

66) Vgl. AZ vom 3. 2. 1973, S. 7.

67) Hierüber wurde in der ZDF-Sendung "Aspekte" vom 1. 8. 1972 berichtet.

lich des positiven Anspruchs auf die Möglichkeit einer einzelvertraglichen Regelung zu verweisen, zumal es das Arbeitsklima sicher nicht gerade fördern dürfte, wenn eventuelle spätere Streitigkeiten bereits Gegenstand der Vertragsverhandlungen wären.

c) Änderungsverbot und Bearbeitungsrecht

Nach der Rechtsprechung des BGH⁶⁸⁾ ist dem Urheberrecht als einer Herrschaftsmacht des schöpferischen Menschen über sein Geisteswerk ein grundsätzliches Änderungsverbot immanent. Einer ausdrücklichen diesbezüglichen Gesetzesregelung bedarf es deshalb nicht. Die Erwähnung des allgemeinen Änderungsverbots in § 39 Abs. 1 und § 62 Abs. 1 UrhG dient nur der Klarstellung, daß dieses Verbot auch gegenüber Werknutzungsberechtigten Bestand hat. Lediglich in den engen Grenzen des § 39 Abs. 2 UrhG sind hierbei Änderungen zulässig.

Die Schutzrechte des ausübenden Künstlers sehen dagegen ein umfassendes Änderungsverbot nicht vor, sondern geben nur die Möglichkeit, bei Entstehungen oder sonstigen rufgefährdenden Beeinträchtigungen einzuschreiten (§ 83 UrhG)⁶⁹⁾. Dieser verminderte Schutzzumfang läßt sich allerdings im Grundsatz ebenfalls damit rechtfertigen, daß die Leistung des ausübenden Künstlers selbst, da sie "wie Schall und Rauch" verfliegt, im Regelfall gar nicht abgeändert werden kann. Nur bei Sendung durch Rundfunk oder Aufzeichnung auf Bild- oder Tonträger kann in die Darbietung des typischen wiedergebenden Künstlers überhaupt eingegriffen werden. Da Übertragungen und Aufzeichnungen aber im Vergleich mit der Gesamtzahl der Darbietungen verschwindend selten sind und ohnedies grundsätzlich der Einwilligung der

68) Zuletzt bestätigt im Urteil vom 31. 5. 1974 (GRUR 1974, 676).

69) Fromm-Nordemann, Anm. 3 vor § 73.

jeweiligen Künstler bedürfen, muß insoweit die Möglichkeit eines vertraglich vereinbarten Änderungsausschlusses ausreichen.

Völlig anders stellt sich die Situation für den Regisseur dar. Seine Leistung objektiviert sich ausnahmsweise und kann deshalb als solche auch ausnahmsweise verändert werden. Zweiseitige Abmachungen können diese Gefahr nicht völlig ausschließen, da Veränderungen auch von dritter Seite, etwa durch Schauspieler, vorgenommen werden können. Die Unveränderlichkeit einer Inszenierung kann damit - soweit überhaupt möglich⁷⁰⁾ - nur bei einem allgemeinen Änderungsverbot gewährleistet werden.

Gemäß § 23 Satz 1 UrhG kommt dem Urheber daneben das Recht zu, Bearbeitungen und andere Umgestaltungen seines Werkes einer ausdrücklichen Genehmigung vorzubehalten, was auch gegenüber Werknutzungsberechtigten gilt (§ 37 Abs. 1 UrhG). Da Umformungen am Werk selbst bereits auf Grund des allgemeinen Änderungsverbots untersagt sind, kommt der Bestimmung des § 23 Satz 1 UrhG insoweit keine eigenständige Bedeutung zu. Doch sind auch Bearbeitungsfälle denkbar, die den Bestand der ursprünglichen Schöpfung nicht berühren, wie beispielsweise Beschreibungen des Originalwerks. Selbst die noch so minuziöse Darstellung seiner Inszenierung in Form von schriftlichen Aufzeichnungen und Skizzen könnte der Regisseur nicht verhindern, wenn ihm nicht als Urheber die Berufung auf § 23 Satz 1 UrhG eröffnet wäre⁷¹⁾.

Nach den Vorstellungen des Gesetzgebers soll zu den "anderen Umgestaltungen" im Sinne des § 23 Satz 1 UrhG auch die verschleierte unfreie Benutzung zu rechnen sein⁷²⁾, obwohl es sich hierbei eigentlich nicht um eine Frage

70) Vgl. oben S. 123.

71) Hierauf hat bereits Freiesleben in GRUR 1916, 116 hingewiesen.

72) Möhring-Nicolini, § 23 Anm. 3 a).

des positiven Benutzungsrechts, sondern des negativen Verbietsrechts handelt⁷³⁾. Es wäre daher sachgerechter, die Plagiate als Verletzung des gemäß § 15 UrhG ausschließlich dem Urheber zukommenden umfassenden Verwertungsrechts einzustufen und gegen die ihnen immanente Anmaßung der Urheberschaft mit Hilfe von § 13 Satz 1 UrhG vorzugehen⁷⁴⁾. Mitunter wird das Problem auch im Zusammenhang mit der durch § 24 UrhG geregelten sogenannten freien Benutzung abgehandelt.⁷⁵⁾

So umstritten die systematische Einordnung des als solchen allgemein anerkannten Plagiatsschutzes auch ist, so besteht jedenfalls Einigkeit darüber, daß sich auf ihn nur der echte Urheber berufen kann, während der ausübende Künstler gegen Nachahmungen nicht geschützt wird. Hier liegt gerade der wesentliche Unterschied zwischen Leistungsschutz und Urheberrecht⁷⁶⁾. Will der Regisseur gegen Nachahmungen durch fremde Unternehmen oder auch durch Konkurrenten vorgehen, so ist er also auf die Zubilligung eines Urheberrechts angewiesen. Ob in der Praxis für ein Verbot von Inszenierungsplagiaten überhaupt ein echtes Bedürfnis besteht, muß allerdings noch näher untersucht werden.

d) Rückrufsrechte

Das Rückrufsrecht wegen Nichtausübung nach § 41 UrhG kann entgegen der Ansicht von v. Foerster⁷⁷⁾ auch für den Regisseur durchaus in Betracht kommen, wenn die Theaterleitung eine fertige Inszenierung aus welchen Grün-

73) v. Gamm, § 23 Rd.-Nr. 8.

74) Ebenso v. Gamm, a. a. O.

75) So Fromm-Nordemann, Anhang zu § 24.

76) Ebenso W. Würtz, S. 156; Moll, Leistungsschutz, S. 149 und in Schw. Mitt. 1952, 82; Papaconstandinou, S. 19.

77) S. 4.

den auch immer nicht zur Aufführung gelangen läßt oder unmittelbar nach der Premiere wieder vom Spielplan nimmt. In letzter Zeit kam es wiederholt zu solchen vorzeitigen Spielplanabsetzungen, wobei meist wütende Publikumsproteste vorausgegangen sind⁷⁸⁾. Besonders bei politisch brisanten Werken besteht die Gefahr, daß die betreffende Intendanz sich mit dem Ergebnis einer Regiearbeit nicht identifizieren zu können glaubt und die Aufführung deshalb unterbindet. Ob dies vertragsrechtlich überhaupt zulässig ist, braucht in diesem Zusammenhang nicht untersucht zu werden.

Nicht immer liegt es im übrigen am Regisseur, wenn eine Neuproduktion bereits nach der ersten oder zweiten Aufführung wieder abgesetzt werden muß. Vielmehr kann die Ursache auch in der Überschätzung des Publikumsinteresses am jeweiligen Stück zu sehen sein. Ein klassisches Beispiel hierfür ist "Guntram", die Erstlingsoper von Richard Strauss. In seiner Heimatstadt München, wo sie 1895 zum ersten Mal gegeben wurde, wartet sie noch immer auf ihre zweite Aufführung.

Das Recht nach § 41 UrhG würde es dem Regisseur in allen derartigen Fällen erlauben, das eingeräumte Aufführungsrecht an seiner Inszenierung zurückzurufen und einer anderen Bühne zu übertragen, bei der er vermutet, daß Intendanz und Publikum dem Stück oder seiner konkreten Interpretation aufgeschlossener gegenüberstehen. Wann die Ausübung als unzureichend anzusehen ist, richtet sich nach den Umständen des Einzelfalls. Können bei einem populären Lustspiel zehn Aufführungen unter das erforderliche Minimum fallen, so genügen bei einer extrem avantgardistischen Oper je nach Standort des Theaters mitunter schon drei Aufführungen den Anforderungen.

78) Im Frühjahr 1975 wurde in Frankfurt (Main) die Neuinszenierung der "Götterdämmerung" nach einem Premierenfiasco zurückgezogen, und der während der Münchner Festspiele 1974 neu herausgebrachte "Fidelio" wurde entgegen der ursprünglichen Absicht nicht in das Repertoire übernommen.

Auch das Rückrufsrecht wegen gewandelter Überzeugung nach § 42 UrhG kann für den Regisseur Bedeutung erlangen. Es ist keine Seltenheit, daß insbesondere Operninszenierungen zehn Jahre und länger auf dem Spielplan bleiben, aber auch bei allen anderen Sparten des Theaters liegt eine vieljährige Aufführungsdauer grundsätzlich im Bereich des Möglichen. Erinnert sei nur an Agatha Christies Kriminalstück "Die Mausefalle", das in London inzwischen im 23. Aufführungsjahr steht.

Nicht zuletzt wegen der raschen Fortentwicklung der Regiekunst wird der Regisseur im Einzelfall ein Interesse daran haben, bei längerer Aufführungsdauer eine Inszenierung zurückzurufen, die seiner künstlerischen Überzeugung nicht mehr entspricht. Daneben können im Bereich des politisch engagierten Theaters andere als künstlerische Überlegungen einen plötzlichen Gesinnungswandel begründen, worauf v. Foerster zu Recht hinweist⁷⁹⁾. Dem betroffenen Theater bleibt immer noch ein Schadensersatzanspruch vorbehalten, der in § 42 Abs. 3 UrhG eingehend geregelt ist.

Im übrigen zeigt sich in diesem Zusammenhang einmal mehr die Sonderstellung, die der Regisseur unter den wiedergebenden Künstlern einnimmt. Ein Schauspieler oder Dirigent kann etwa niemals seine Leistung als solche zurückrufen, sondern allenfalls die Fixierung seiner Darbietung.

e) Sonstige Unterschiede

Die Regelung des § 36 UrhG würde einem als Urheber anerkannten Regisseur die Möglichkeit einräumen, unter den dort genannten Voraussetzungen bei außergewöhnlich erfolgreichen Inszenierungen eine nachträgliche Erhöhung der Gage zu verlangen. In der Praxis dürfte jedoch ein solcher Anspruch

79) S. 4.

regelmäßig daran scheitern, daß ein "grobes Mißverhältnis" zwischen dem Honorar und den Erträgen aus der Inszenierung kaum jemals festzustellen sein wird. Da die Theaterunternehmen neben dem künstlerischen auch das finanzielle Risiko für ihre Produktionen allein zu tragen haben, ist es im Grundsatz durchaus gerechtfertigt, wenn ihnen zum Ausgleich für überraschende Verluste auch die unerwarteten Gewinne in voller Höhe zukommen. Deshalb müßte der Erfolg einer Inszenierung schon ein extremes Ausmaß annehmen, ehe man von einem "groben Mißverhältnis" ausgehen könnte. Bisher hat der Beteiligungsanspruch des § 36 UrhG ohnedies überhaupt nur im Bereich der Literatur praktische Bedeutung erlangt⁸⁰⁾.

In Ausnahmefällen kann der Vergütungsanspruch nach § 27 UrhG in Betracht kommen. Zu denken ist etwa an ein Archiv, das Bildträger besonders exemplarischer Inszenierungen vermietet oder verleiht. Der nur Leistungsschutzberechtigte muß sich einen derartigen Vergütungsanspruch bereits bei der Einwilligung zur Aufnahme (§ 75 Satz 1 UrhG) einzelvertraglich ausbedingen.

Eine gewisse, für den Regisseur allerdings nicht allzu bedeutsame Besserstellung ist in § 40 Abs. 1 Satz 1 UrhG zu sehen, wonach Verträge über künftige Werke der Schriftform bedürfen. Der Urheber soll damit vor einer unüberlegten, in die Zukunft reichenden Bindung hinsichtlich der Einräumung von Nutzungsrechten an erst noch zu schaffenden Werken gewarnt werden⁸¹⁾. Außerdem dient die Vorschrift dazu, eine eindeutige Regelung über Rechte und Pflichten anzuregen, wodurch spätere Uneinigkeiten über den jeweiligen Vertragsinhalt weitgehend ausgeräumt werden können.

Die zwingende Kündigungsregelung des § 40 Abs. 1 Satz 2 in Verbindung mit § 40 Abs. 2 Satz 1 UrhG findet ihre teilweise Entsprechung im Dienstver-

80) Vgl. Gerstenberg in GRUR 1974, 591.

81) Möhring-Nicolini, § 40 Anm. 1 b).

tragsrecht in § 624 BGB. Da es sich nach allgemeiner Meinung auch hier um ius cogens handelt⁸²⁾, hat die urheberrechtliche Ausformung zugunsten des festangestellten Regisseurs keine weitergehende Bedeutung. Bei Dauerschuldverhältnissen auf Werkvertragsebene⁸³⁾ kann sie dagegen erheblich werden, da das Werkvertragsrecht grundsätzlich keine Kündigungsmöglichkeit für den Unternehmer vorsieht. Nach dem Grundsatz von Treu und Glauben sind allerdings sämtliche Dauerschuldverhältnisse zumindest bei wichtigen Gründen ohnedies generell kündbar⁸⁴⁾.

Eine Fülle weiterer Unterschiede zwischen Urheber- und Leistungsschutzrecht ist für den Regisseur von minderer Bedeutung oder findet wie das Ausstellungs- (§ 18 UrhG) und Folgerecht (§ 26 UrhG) überhaupt keine Anwendung. Die Darbietung des ausübenden Künstlers darf ebenfalls nur mit seiner Einwilligung auf Bild- oder Tonträger aufgenommen werden (§ 75 UrhG), wobei allerdings abweichend vom Grundsatz des § 17 Abs. 1 UrhG die Verbreitung der Vervielfältigungsstücke keiner eigenen Zustimmung mehr bedarf. Jedoch kann wohl davon ausgegangen werden, daß ein Regisseur, der die Aufzeichnung gestattet hat, üblicherweise auch mit der Verbreitung der Bild- und Tonträger einverstanden sein wird⁸⁵⁾.

Im Bereich des Sende- und Wiedergaberechts weicht der Schutz des ausübenden Künstlers lediglich insoweit vom Urheberrecht ab, als dieser die Darbietung von Bild- und Tonträgern, die erlaubterweise aufgenommen wurden, nicht verbieten kann, hierfür jedoch eine angemessene Vergütung erhält (§§ 76 Abs. 2, 77 UrhG).

82) Palandt-Putzo, § 624 Anm. 1 b).

83) Vgl. oben S. 163 f.

84) Palandt-Heinrichs, § 242 Anm. 4 f).

85) Diese Ansicht vertritt auch Boden in GRUR 1968, 538.

Das Zugangsrecht des § 26 UrhG kann nur geltend gemacht werden, "soweit dies zur Herstellung von Vervielfältigungsstücken oder Bearbeitungen des Werkes erforderlich ist". Diese Voraussetzungen werden beim Regisseur kaum jemals vorliegen.

Zwar kann der Urheber seine Rechte anders als der ausübende Künstler (§ 78 UrhG) nicht in toto übertragen, die in § 31 UrhG vorgesehene Einschränkung von Nutzungsrechten führt aber wirtschaftlich gesehen zu ähnlichen Ergebnissen. Bei Leistungen, die im Rahmen eines Arbeits- oder Dienstverhältnisses geschaffen wurden, richtet sich der Umfang der Verwertbarkeit letztlich immer nach dem Vertragsinhalt. § 79 UrhG weicht daher nur scheinbar vom Grundsatz des § 43 UrhG ab. Die Zweckübertragungstheorie des § 31 Abs. 3 UrhG muß nämlich, obwohl eine entsprechende Verweisung fehlt, ebenfalls für die Verträge der ausübenden Künstler gelten, da es sich insoweit um einen Allgemeinen Rechtsgedanken handelt.⁸⁶⁾ Damit bleibt es auch unwesentlich, daß im Leistungsschutzrecht ähnliche Vermutungsregeln wie in den §§ 37, 38 UrhG nicht unmittelbar enthalten sind. Ausdrücklich ist dagegen die Regelung der Schranken des Urheberrechts in §§ 45 ff. UrhG auch auf das Recht des ausübenden Künstlers sinngemäß anzuwenden (§ 84 UrhG).

Der wesentlich erweiterte zeitliche Umfang des Urheberrechts auf siebenzig Jahre nach dem Tod (§ 64 Abs. 1 UrhG) gegenüber regelmäßig fünfundsiebenzig Jahren nach der Darbietung des ausübenden Künstlers, beziehungsweise nach Erscheinen des Bild- oder Tontragers (§§ 82, 83 Abs. 3 UrhG), ist für sich allein gesehen ebenfalls von geringer praktischer Bedeutung. Im Normalfall wird nach Ablauf eines Vierteljahrhunderts für einen Inszenierungssektor kaum noch ein Bedürfnis bestehen. Im übrigen ist die Regelung über die Dauer der Leistungsschutzrechte, soweit sie auf den Regisseur Anwendung

86) Fromm-Nordemann, Anm. 4 vor § 73.

finden soll, allerdings lückenhaft, da nicht klargestellt ist, ob die Befugnis zur Einwilligung in Übertragungen und Aufzeichnungen nach § 74 und § 75 Satz 1 UrhG nach dem Tode des ausübenden Künstlers auf dessen Erben übergehen soll⁸⁷⁾. Der Gesetzgeber ging offensichtlich davon aus, daß nur die auf Bild- oder Tonträger aufgenommenen Darbietungen ausübender Künstler wiederholbar sind⁸⁸⁾, was aber für die Regieleistung gerade nicht zutrifft. Ein weiteres Indiz dafür, daß bei der Normierung der Leistungsschutzrechte die Sonderstellung des Regisseurs nicht ausreichend berücksichtigt wurde.

Der persönliche Anwendungsbereich ist schließlich für Urheber und ausübende Künstler in den §§ 120 ff. UrhG einerseits und in § 125 UrhG andererseits weitgehend parallel geregelt. Bei ausländischen Staatsangehörigen kann jedoch, wie der Fall "Liebeshandel in Chioggia" beweist⁸⁹⁾, die Unterscheidung dann eine Rolle spielen, wenn die Staatsverträge nur für einen der beiden Rechtsbereiche vom Grundsatz der Inländerbehandlung ausgehen.

87) Vgl. hierzu Schmieder in Film u. R. 1968, 315 ff.

88) Ebenso Möhring-Nicolini, § 82 Anm. 1.

89) Vgl. oben S. 50 f.

3. Der Einfluß auf die Rechtsstellung anderer Künstlergruppen

Die Anerkennung eines Urheberrechts für den Regisseur soll keineswegs bedeuten, daß damit das Institut eines verminderten Leistungsschutzes für die ausübenden Künstler allgemein in Frage gestellt würde. Diese Befürchtung hegt offensichtlich Nordemann, wenn er meint, neben dem Regisseur müsse man dann konsequenterweise auch etwa dem Orchestermusiker "vom Konzertmeister bis hin zum letzten Mann am letzten Pult der zweiten Geigen" ein Urheberrecht zubilligen⁹⁰⁾. Eine Gleichbehandlung der übrigen wiedergebenden Künstler müßte jedoch vor allem mangels der stets notwendigen Objektivation scheitern⁹¹⁾. Ihre Leistung kann grundsätzlich nur bei Einsatz technischer Hilfsmittel wiederholt werden. Die für das Werkschaffen charakteristische Einmaligkeit erleben wir eben ausschließlich bei der Tätigkeit des Regisseurs.

Andererseits stellen die sonstigen Interpretationsleistungen, worauf schon Elster-Dienstag verwiesen haben⁹²⁾, im Normalfall keine ergänzende Zutat zum wiedergegebenen Werk dar, wie dies beim Regiekunstwerk der Fall ist. Vielmehr bleiben sie innerhalb des Ausdrucksmittels, das der Werkschöpfer gewiesen hat⁹³⁾. Schließlich fehlt aber häufig auch - insbesondere bei Schauspielern, Bühnensängern und Orchestermusikern - die erforderliche künstlerische Eigenverantwortlichkeit, um von einer "eigen" schöpferischen Leistung sprechen zu können. Am ehesten würde sich noch eine Gleichbehandlung des Dirigenten anbieten, dem im musikalischen Bereich eine ähnlich bestimmende Funktion zukommt wie dem Regisseur im darstellerischen, und der wie dieser die Verschmelzung einer Vielzahl von interpretatorischen

90) In Film u. R. 1970, 77.

91) Vgl. oben S. 121.

92) S. 86.

93) Elster-Dienstag, a. a. O.

Einzelbeiträgen zu einem geschlossenen Ganzen zur Aufgabe hat. Doch fehlt auch der Leistung des Dirigenten die Fähigkeit, losgelöst von seiner Person weiterzubestehen.

Dementsprechend wird sogar von den Vertretern der anderen Künstlergruppen selbst ein Bedürfnis nach einem umfassenden Urheberrechtsschutz kaum noch behauptet. Für die Verwertung ihrer Darbietungen hat das Leistungsschutzrecht Regelungen getroffen, die ihren Interessen weitgehend gerecht werden. Die rein persönlichkeitsrechtliche Seite des Urheberrechts ist dagegen für den echten ausübenden Künstler ohne Belang: Ein negatives Nennungsrecht steht ebenso wenig zur Debatte wie ein Rückruf wegen gewandelter Überzeugung, und ein umfassendes Änderungsverbot würde bei den nachträglich nicht veränderbaren Darbietungen ohnedies ins Leere gehen. So ist es nicht weiter verwunderlich, daß seit Einführung der "verwandten Schutzrechte" die Diskussion um die Rechtsstellung der ausübenden Künstler allgemein nahezu völlig verstummt ist, während die Position des Regisseurs weiterhin umstritten bleibt.

Der Anerkennung eines Regieurheberrechts kommt deshalb keine präjudizierende Funktion im Hinblick auf die anderen Leistungsschutzberechtigten zu. Gerade weil die Zuordnung des Regisseurs zu den ausübenden Künstlern aus den genannten Gründen von Anfang an fragwürdig war⁹⁴⁾, kann er aus dieser Gruppe ohne Rückwirkung auf die Interpretenrechte im allgemeinen wieder herausgelöst werden. Die von Ulmer geforderte Grenzlinie zwischen Wiedergabe und Werkschaffen⁹⁵⁾ bleibt dennoch erhalten.

94) So schon Lion in GRUR 1927, 297; abweichend Konda, S. 8 f.

95) Urheber- und Verlagsrecht, S. 141.

E. Abwägung der Argumente für und gegen ein Regisseururheberrecht

Trotz der theoretisch weitreichenden Unterschiede zwischen dem Schutz der ausübenden Künstler und dem Urheberrecht wird ein schutzwürdiges Interesse des Regisseurs an einem vollen Urheberrechtsschutz mitunter gelegnet. Für den speziellen Fall der Inszenierung genüge in der Praxis durchaus ein Leistungsschutzrecht, für einen erweiterten Schutzzumfang sei deshalb keine zwingende Notwendigkeit ersichtlich¹⁾. Nicht selten wird darüber hinaus auch die Befürchtung geäußert, daß ein Regieurheberrecht in erheblichem Maße höherrangige kulturpolitische Interessen beeinträchtigen würde und zumindest aus diesem Grunde verhindert werden müsse.

Nachdem die Schutzfähigkeit der Inszenierung im vorangegangenen überwiegend nach rechtsdogmatischen Gesichtspunkten geprüft und bejaht wurde, gilt es abschließend, das erzielte Ergebnis auf seine tatsächlichen Auswirkungen hin zu untersuchen. Den wesentlichen Argumenten für ein Urheberrecht des Regisseurs sind die Überlegungen gegenüberzustellen, die eine solche Lösung bedenklich erscheinen lassen. Dabei wird sich dann erweisen, ob man sich mit der Anerkennung eines uneingeschränkten Urheberschutzes für den Regisseur wirklich ein Danaergeschenk einhandeln würde, wie dies Krüger-Nieland vermutete²⁾.

1) So im Ergebnis Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 138 ff. (1972).

2) In UFITA Bd. 64, S. 142 (1972).

I. Die entscheidenden Gründe für ein Urheberrecht des Regisseurs

Den Gegnern eines urheberrechtlichen Schutzes für die Inszenierung ist einzuräumen, daß die Mehrzahl der festgestellten zusätzlichen Rechte für den Regisseur eine mehr theoretische als praktische Bedeutung haben wird. So kann man beispielsweise durchaus darüber streiten, ob sich nicht bereits aus Inhalt und Umfang des schuldrechtlichen Vertrags regelmäßig ein Genehmigungsvorbehalt bei Weiterübertragung des Aufführungsrechts ergibt, womit die ausdrückliche diesbezügliche Bestimmung des § 34 Abs. 1 Satz 1 UrhG entbehrlich wäre. Den bisher bekannt gewordenen Wünschen auf eine Unterlassung der Namensnennung wurde auch ohne Hinweis auf § 13 Satz 2 UrhG - meist ohne Zögern - entsprochen. Und eine Ausübung der Rückrufsrechte kann zwar durchaus einmal in Betracht kommen, doch wird es sich hierbei um höchst seltene Ausnahmefälle handeln.

Zwei Gründe sind es jedoch, die eine Anerkennung des Theaterregisseurs als Urheber nicht nur erwägenswert, sondern unbedingt erforderlich erscheinen lassen: der Schutz vor verändernden Eingriffen in die Inszenierung und der Plagiatsschutz. An ihnen kann bei der Abwägung des Für und Wider nicht so ohne weiteres vorbeigegangen werden.

1. Der Schutz vor Eingriffen in die Inszenierung

Nachträgliche Änderungen von Inszenierungen durch die Theaterleitung waren in der Vergangenheit relativ häufig die Ursache für ernsthafte Konflikte zwischen Regisseuren und Theaterunternehmen und auch ausnahmslos der Hintergrund für die bisherigen gerichtlichen Verfahren, die von Regisseuren selbst angestrengt wurden³⁾. Bei den Verantwortlichen der Theater tritt immer häufiger eine Neigung zutage, die abgeschlossene Inszenierung nicht mehr als feststehende Größe anzusehen, sondern je nach Bedarf mehr oder minder tiefgreifenden Umgestaltungen zu unterziehen. Dabei ist es durchaus nicht immer pure Besserwisserei, die Intendanten zu nachträglichen Eingriffen in eine Inszenierung veranlaßt. Sehr oft glaubt man, massiven Protesten des Publikums Rechnung tragen zu müssen. Auch unverhüllte Drohungen von Besucherorganisationen, die Bühne zukünftig zu boykottieren, verfehlen nur selten ihre Wirkung. Schließlich will man mitunter auch Auseinandersetzungen mit dem Subventionsgeber vermeiden. So konnte es etwa nicht sonderlich überraschen, daß die Leitung der Bayreuther Festspiele auf eine negative Stellungnahme der Bayerischen Staatsregierung zu der umstrittenen "Tannhäuser"-Inszenierung des Jahres 1972 unverzüglich entsprechend reagiert hat.

So verständlich die Konzessionsbereitschaft der Theaterleitungen bei derartigen Vorfällen auch sein mag, so darf sie doch nicht dazu führen, daß das fertige Regiekunstwerk beliebig dem späteren Zugriff der Intendanz ausgesetzt wird. Wie jeder andere schöpferische Künstler muß auch der Regisseur grundsätzlich die Gewähr haben, daß das von ihm geschaffene Werk nicht über seinen Kopf hinweg abgeändert wird. Denn nur er kann mit letzter Sicherheit beurteilen, worauf gegebenenfalls ohne wesentliche Auswirkung auf die Gesamtkonzeption verzichtet werden kann, und was unbedingt erhalten blei-

3) Vgl. oben S. 45 FN 37.

ben muß, soll die künstlerische Aussage nicht verfälscht werden. Die Erfahrung zeigt, daß die Regisseure unabwiesbaren Veränderungswünschen in aller Regel einigermaßen aufgeschlossen gegenüberstehen und dort freiwillig Abstriche machen, wo sie es mit ihrem künstlerischen Gewissen glauben vereinbaren zu können. So hat sich Götz Friedrich bei der angesprochenen Bayreuther "Tannhäuser"-Inszenierung mit der Umgestaltung besonders provokanter Stellen einverstanden erklärt. Wenige Wochen später zeigte in Regensburg bei einem anderen spektakulären Theaterskandal der verantwortliche Regisseur ebenfalls von sich aus die Bereitschaft, sich dem Druck der Öffentlichkeit zu beugen und die strittige Aufführung zu "entschärfen, um selbsternannten Moralhütern und Trägern schwächerer Nerven kostüme den Besuch zu ermöglichen"⁴⁾. Weitere Beispiele für das von Regisseuren oftmals bewiesene Einsehen, eine Auffassung nicht um jeden Preis zum Prinzip zu erheben, ließen sich beliebig anführen.

Verweigert aber ein Regisseur schon einmal seine Zustimmung zu Änderungen, so muß zu seinen Gunsten davon ausgegangen werden, daß es sich hierbei im Zweifel um wesentliche und für ihn daher unverzichtbare Bestandteile handelt, die den Kern seiner künstlerischen Konzeption berühren. In diesem Bereich ist ihm aber ein schutzwürdiges Interesse an der uneingeschränkten Erhaltung seiner Schöpfung nicht abzusprechen, die Duldung einschneidender und wesensverändernder Eingriffe kann von ihm nicht verlangt werden. Insoweit haben auch die Interessen des Werknutzungsberechtigten zurückzutreten, wie seit der berühmten "Sirenen"-Entscheidung des Reichsgerichts⁵⁾ anerkannt ist. Ein Staat, der die Freiheit der Kunst verfassungsmäßig garantiert, darf sich mit einem Rechtszustand nicht zufrieden geben, demzufolge die endgültige Form bestimmter Kunstwerke letztlich durch außenstehende Personen und Gruppen mit Hilfe von Protestaktionen und Drohungen festgelegt wird. Des-

4) Vgl. SZ Nr. 225 vom 30.9.1972, S. 19.

5) RGZ 79, 397.

halb muß das allgemeine Veränderungsverbot grundsätzlich auch für das Regiekunstwerk Gültigkeit haben.

Mit der Anerkennung eines generellen Bestandsschutzes sind im übrigen keineswegs jegliche Änderungen an der Inszenierung ausgeschlossen. Vielmehr steht dem Intendanten mit der Bestimmung des § 39 Abs. 2 UrhG ein angemessenes Regulativ zur Seite, wonach er jedenfalls Unzumutbares nicht hinzunehmen braucht. Auch einer schikanösen Verweigerung der Zustimmung zu offensichtlich unbedeutenden Änderungen könnte mit dieser Regelung begegnet werden. Stets muß es aber der Theaterleitung obliegen, den Nachweis für behauptete derartige Verstöße gegen Treu und Glauben zu erbringen. Schon aus diesem Grunde reicht die Vorschrift des § 83 UrhG nicht aus, die eine Umkehr der Beweislast mit sich bringt und in Zweifelsfällen den Regisseur daher schutzlos läßt. Aber auch im Hinblick auf seinen minderen Schutzzumfang genügt der in § 83 UrhG normierte Schutz gegen Entstellungen nicht den Erfordernissen. Nach herrschender Meinung setzt nämlich die Anwendbarkeit dieser Bestimmung anders als bei § 14 UrhG stets voraus, daß Ansehen und Ruf des Künstlers gefährdet sind⁶⁾. Selbst tendenzverändernde Umgestaltungen sind aber keineswegs dem Ruf des Regisseurs immer abträglich, vielmehr können manche Entschärfungen seinem Ansehen in der breiten Öffentlichkeit eher nützen als schaden. Im Hinblick auf den Grundsatz der Kunstfreiheit muß es jedoch auf erhebliche Bedenken stoßen, wenn auf diese Weise indirekt der Publikumsgeschmack zur Richtschnur für die Zulässigkeit von Eingriffen erhoben wird und Richter darüber zu befinden haben, welche Veränderungen eines Kunstwerks dem Ansehen seines Schöpfers förderlich und damit statthaft sein können, und wo die Grenze der Rufgefährdung überschritten wird. Bis über diese diffizile Fragen schließlich eine rechtskräftige Entscheidung ergehen würde, wird die betreffende Inszenierung meist ohnedies längst vom Spielplan abgesetzt sein, so daß selbst ein Sieg vor Gericht für den Regisseur

6) Möhring-Nicolini, § 83 Anm. 4; v. Gamm, § 83 Rd.-Nr. 5.

nur von zweifelhaftem Wert wäre. Auch deshalb muß das Änderungsverbot stets die Regel, die Befreiung hiervon aber die Ausnahme sein.

Der Vorschlag, die Frage des Schutzes der Regieleistung gegen Änderungen einer Beantwortung durch das einschlägige Tarifrecht vorzubehalten⁷⁾, kann nicht überzeugen. Auch Tarifverträge könnten nämlich kaum eine weniger pauschale und mehr auf den Einzelfall zugeschnittene Lösung anbieten, als wir sie in § 39 UrhG bereits vorfinden. Die alternativ angeregte Regelung auf Einzelvertragebene⁸⁾ führt ebenfalls nicht zu einem befriedigenden Ergebnis. Denn abgesehen davon, daß dem juristisch meist wenig bewanderten Regisseur in der Regel ein versierter Verwaltungsfachmann gegenübersteht, könnten mit einiger Wahrscheinlichkeit ohnedies nur arrivierte Regisseure ein vertragliches Änderungsverbot durchsetzen. Damit käme es aber auf Umwegen doch wieder zu einem faktisch auf berühmte Künstler beschränkten Schutz⁹⁾, was rechts- und kulturpolitisch untragbar wäre.

Sicherlich wird die Anerkennung eines generellen Änderungsverbots zugunsten des Regisseurs die Lösung entsprechender Konfliktsfälle nicht unbedingt erleichtern, worauf Krüger-Nieland zu Recht hinweist¹⁰⁾. Schwierigkeiten bei der Rechtsfindung dürfen aber nicht dadurch umgangen werden, daß man der einen Seite den erforderlichen Rechtsschutz grundsätzlich versagt.

7) So Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 139 (1972).

8) Krüger-Nieland, a. a. O.

9) Vgl. oben S. 135 f.

10) In UFITA Bd. 64, S. 139 (1972).

2. Der Schutz vor Nachahmung

a) Die Möglichkeit von Inszenierungsplagiaten

Gegen die Forderung nach einem Plagiatsschutz zugunsten des Regisseurs wird nicht selten vorgebracht, daß die Gefahr einer Nachahmung von Inszenierungen realistisch gesehen gar nicht bestehe¹¹⁾. Die Übernahme einer fremden Konzeption werde sich schon deshalb von seinem Vorbild unterscheiden, weil "der ursprünglich belebende Geist" fehle¹²⁾. Die individuelle Ausstrahlung, die ein Regisseur im Laufe der Probenzeit auf die Schauspieler übertrage, lasse sich nämlich nicht kopieren¹³⁾.

Einwände dieser Art treffen für solche Künstler, die ihre Interpretationsleistungen in persona erbringen, ohne Zweifel zu. Eine schauspielerische Darstellung etwa ist so stark von der Persönlichkeit des jeweiligen Interpreten geprägt, wird so wesentlich von der körperlichen Erscheinung, der Stimmfarbe und dem Temperament bestimmt, daß eine identische Reproduktion die psycho-physische Identität voraussetzen würde, die bei zwei Menschen aber ebensowenig denkbar ist wie völlig übereinstimmende Fingerabdrücke¹⁴⁾. Lediglich Stil und Manier eines anderen Interpreten lassen sich nachahmen¹⁵⁾, was nach den Grundsätzen des Urheberrechts jedoch unbedenklich ist¹⁶⁾. Der "geheimnisvolle Reiz der Persönlichkeit"¹⁷⁾ wird dagegen stets fehlen. Tref-

11) Telser, S. 66; v. Foerster, S. 2; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142; im Ergebnis auch Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 140 (1972).

12) Ulmer, a. a. O.

13) Krüger-Nieland, a. a. O.

14) Cahn-Speyer in GRUR 1927, 797 und ähnlich in UFITA Bd. 5, S. 354 (1932).

15) Ebenso Papaconstandinou, S. 19.

16) Vgl. oben S. 146 f.

17) Smoschewer in GRUR 1927, 51.

fend verweist Hirsch-Ballin insoweit auf das geflügelte Wort "Si duo faciunt idem, non est idem"¹⁸⁾.

Ein Versuch, beispielsweise Hans Hotter als den führenden "Wotan"-Darsteller¹⁹⁾ der Nachkriegszeit in seiner Paraderolle imitieren oder die richtungweisende Interpretation der "Mutter Courage"²⁰⁾ durch Therese Giehse kopieren zu wollen, wäre von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Ihre Rollenauffassung kann zwar übernommen werden, ohne die charakteristischen Gesichtszüge und das unverwechselbare Stimmtimbre wird das Ergebnis aber immer ein schwacher Abklatsch sein. Mag sich der Nachahmer auch noch so sehr bemühen, die intimsten persönlichen Darstellungsmittel seines Vorbildes zu erlernen, so wird letzten Endes doch stets seine eigene Persönlichkeit zum Durchbruch gelangen²¹⁾. Einsichtige Schauspieler sehen deshalb grundsätzlich davon ab, den Großen der Bühne nacheifern zu wollen, und versuchen vielmehr, mit einer betont eigenständigen Interpretation neben den berühmten Vorgängern bestehen zu können.

Diese Feststellungen lassen sich jedoch auf die Tätigkeit des Regisseurs nicht übertragen. Seine Leistung ist ohne weiteres von der körperlichen Erscheinung zu trennen, und die persönliche Ausstrahlung wirkt sich nur in Maßen auf das Inszenierungsergebnis aus. Allenfalls für die Erarbeitung des Regiekunstwerks ist sein "belebender Geist" von Bedeutung, nicht aber für die weitere Existenz der einmal vollendeten Inszenierung. Entscheidend für die Frage der Nachahmbarkeit ist jedoch nicht der Entwicklungsprozeß einer Re-

18) In UFITA Bd. 35, S. 56 (1961).

19) In Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen".

20) In "Mutter Courage und ihre Kinder" von Bertolt Brecht.

21) Moll, Leistungsschutz, S. 149 und ähnlich in Schw. Mitt. 1952, 82 sowie mit ihm Schmieder, Das Recht des Werkmittlers, S. 75; in diesem Sinne auch Röber, S. 66.

gigelösung, sondern allein ihr Inhalt. Dieser ist zwar letztlich auch Ausfluß der Individualität des jeweiligen Regisseurs, läßt sich aber nachvollziehen, ohne daß seine Mitwirkung erforderlich wäre oder man sich in seine Persönlichkeit hineinversetzen müßte. Bereits aus der Objektivation der Regieleistung ergibt sich zwangsläufig die Möglichkeit einer unfreien Benutzung²²⁾. Ein Plagiat setzt ja keineswegs die völlige Identität von Vorbild und Nachahmung voraus²³⁾, die bei zwei Aufführungen in der Tat niemals zu erreichen wäre. Vielmehr genügt es durchaus, wenn die wesentlichen Elemente einer Fremdinszenierung übernommen werden. Stimmt der geistige Gehalt aber überein und wird die ursprüngliche Individualität des Erstwerks nicht entscheidend abgeändert, so handelt es sich um eine unfreie Benutzung, selbst wenn einzelne Details voneinander abweichen²⁴⁾. Auch bei offensichtlichen und gezielt angelegten Unterschieden in nicht erheblichen Einzelheiten kann eine rechtlich relevante Leistungsübernahme vorliegen.

In den letzten Jahren haben die beiden Erfolgsmusicals "My fair Lady" und "Hair" einen weltweiten Siegeszug ohnegleichen erlebt, der nicht zuletzt darauf zurückzuführen war, daß nahezu alle Bühnen die mustergültige Originalinszenierung der jeweiligen Broadway-Uraufführung übernommen haben²⁵⁾. Räumlichkeiten und Darsteller wechselten, der Gesamteindruck aber blieb stets der gleiche. Insoweit war nämlich nicht das Aussehen der "Eliza" oder die Stimmfarbe des "Berger" ausschlaggebend, sondern etwa die Gestaltung der "Ascot-Szene" und des "Hair"-Finales. Die erwähnten Fälle einer Wiederholung von Inszenierungen an anderer Bühne durch den selben Regisseur²⁶⁾

22) Im Ergebnis ebenso Oehmke, S. 41; Koch, S. 96 ff.; Möller, S. 52; Fromm in GRUR 1962, 565; Nordemann in Film u. R. 1970, 75; Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 139 ff. (1972) sowie Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 15.

23) Hiervon ging anscheinend Cahn-Speyer bei seiner gegenteiligen Stellungnahme in GRUR 1927, 797 aus.

24) Vgl. Möhring-Nicolini, § 24 Anm. 2 c).

25) Vgl. Nordemann in Film u. R. 1970, 75.

26) Vgl. oben S. 122 FN 243.

unterstreichen ebenfalls, daß die Übernahme einer Regiekonzeption durchaus nicht von gleichbleibenden Raumverhältnissen und unverändertem Darstellerensemble abhängig sein muß.

Hauffes Einwand, wer in die Tiefe einer anderen Inszenierung eindringe, habe auch die Gabe, sie zu einer eigenen umzugestalten²⁷⁾, ist nicht stichhaltig. Die gleiche Überlegung könnte nämlich im Hinblick auf jegliche Imitation von Kunstwerken angestellt werden. Die Geschichte der Kunstfälschungen zeigt aber gerade, daß die besten Kopien häufig von gescheiterten Künstlern stammen, die das handwerkliche Metier zwar vollendet beherrschen, zu einer eigenen künstlerischen Aussage jedoch nicht fähig sind²⁸⁾. Damit ist zugleich die Ansicht von Lion²⁹⁾ widerlegt, ein Nichtkünstler, um den es sich bei einem Plagiator stets handeln wird, könne nur eine schlechte Kopie liefern, die dem Kopierten keinen Abbruch tue. Vollends verwundern muß es, wenn von gleicher Seite zum einen behauptet wird, der Regisseur gebe nur das schon im Drama Enthaltene wieder, die Möglichkeit einer Nachahmung dann aber an späterer Stelle geleugnet wird³⁰⁾. Würde sich die Inszenierung tatsächlich aus dem Bühnenwerk im wesentlichen von selbst ergeben, so müßten alle Interpretationsversuche ja notgedrungen zu ähnlichen Ergebnissen führen.

27) S. 23.

28) Neugass berichtet zum Beispiel über den größten Fälscher der Nachkriegszeit, Elmyr de Hory, daß er zwar nicht originell genug war, um einen eigenen Stil zu entwickeln, aber ein besonderes Gespür für die Qualitäten anderer Künstler hatte (vgl. Weltkunst 1974, 69).

29) In GRUR 1927, 298.

30) So etwa Telser, S. 26 und 66.

b) Das Erfordernis eines urheberrechtlichen Plagiatsschutzes

Höchst widersprüchlich sind die Angaben über die Häufigkeit von Inszenierungsplagiaten. Während v. Olenhusen³¹⁾ und Schmieder³²⁾ davon ausgehen, daß die unberechtigte Ausnutzung fremder Regieleistungen nur selten vorkomme, kann man es nach den Worten von Koch³³⁾, der seinerzeit selbst Regisseur in Berlin war, "oft" erleben, "daß zwei Inszenierungen desselben Stückes an zwei verschiedenen Theatern sich völlig gleichen". Fromm³⁴⁾ sieht im "Leistungsplagiat" gar eine "grassierende Form des geistigen Diebstahls". Die Vermutung spricht jedenfalls dafür, daß die Zahl der Nachahmungen auf allen Kunstgebieten erheblich höher liegen dürfte, als es die bekannt gewordenen Fälle erwarten lassen. Dauert es doch oft Jahrzehnte, bis einzelne Produkte geistigen Diebstahls entlarvt werden³⁵⁾. Würde beispielsweise ein ehemaliger Regieassistent des Kieler Theaters die Inszenierung eines dortigen Kollegen einige Jahre später an der Bühne von Memmingen kopieren, so spräche eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Nachahmung überhaupt unerkannt bliebe. Denn nur ausnahmsweise werden die Aufführungen der weniger bekannten Theater von den Kunstkritikern der überregionalen Presse besucht, die allein einen entsprechenden Überblick haben.

Auch wenn es in der Praxis nicht allzu häufig zu einer Aufdeckung von Inszenierungsplagiaten kommen wird, kann dem Regisseur insoweit ein Schutzbedürfnis nicht generell abgesprochen werden. Jede als solche erkannte Nach-

31) Film u. R. 1974, 547.

32) UFITA Bd. 63, S. 141 (1972).

33) S. 96.

34) GRUR 1962, 565.

35) Vgl. hierzu Neugass in Weltkunst 1973, 2141 und 2228 f. sowie 1974, 69.

ahmung beeinträchtigt eindeutig seine Interessen: Die schlechte Kopie verfälscht seine Aussage, die geglückte nimmt dem ursprünglichen Werk den Rang der Einmaligkeit und entwertet es auf diese Weise. Weniger die befürchtete Zahl der Verletzungen, als die Schwere der Beeinträchtigung im Einzelfall läßt einen Plagiatsschutz zugunsten des Regisseurs erforderlich erscheinen. Daß die Gefahr einer Nachahmung von Regieleistungen nicht nur im Bereich des Möglichen liegt, sondern durchaus konkret besteht, hat die Kette gleichbleibender Aufführungen einzelner Musicals quer durch die Kontinente³⁶⁾ bewiesen. Die Grenzziehung zwischen einer erlaubten Weiterentwicklung bereits bekannter Lösungen und der unzulässigen Imitation wird zwar oft nicht leicht fallen³⁷⁾, hiervon kann man aber das generelle Zugeständnis eines Rechtsschutzes nicht abhängig machen³⁸⁾.

Es soll keineswegs verschwiegen werden, daß namhafte Regisseure die Nachahmung auf dem Gebiet der Regiekunst nicht nur für unschädlich, sondern unter bestimmten Aspekten sogar für begrüßenswert halten. Heinz Hilpert vertrat die Ansicht, "daß der Regisseur um der Hebung des gesamten Theaterniveaus willen glücklich sein sollte, wenn auch Regisseure mit weniger Phantasie und Formkraft Positives von ihm übernehmen"³⁹⁾. Und für Gründgens war es "ein prinzipiell falscher Standpunkt, daß ein Spielleiter eine einmal gefundene regieliche Lösung für ein Werk nicht übernehmen sollte, sondern es sich schuldig zu sein glaubt, selbst wider besseres Wissen eine andere zu suchen"⁴⁰⁾.

36) Vgl. oben S. 188.

37) Rintelen, S. 3; ebenso übrigens die Cour de Paris bei ihrer Entscheidung vom 1. April 1963 (vgl. Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 4).

38) So auch Kröger, S. 17.

39) Vgl. Telser, S. 95.

40) S. 29.

Selbstverständlich steht es jedem Regisseur frei, die Verbreitung seiner Inszenierungen durch weniger kreative Kollegen gutzuheißen und gegen Kopien auch dann nicht vorzugehen, wenn seine Zustimmung nicht vorher eingeholt wurde. Aus den zitierten Stellungnahmen kann jedoch mangels ausreichender Repräsentativität nicht für den gesamten Berufsstand ein Desinteresse am Plagiatsschutz gefolgert werden. Da sie außerdem nicht juristisch fundiert sind, kommt ihnen für die Beantwortung der Rechtsfrage keine nennenswerte Bedeutung zu.

Im Schrifttum wird sehr oft die Meinung vertreten, die relativ seltenen Fälle von Inszenierungsplagiaten könnten schon auf Grund anderer allgemeiner Vorschriften unterbunden werden, so daß eine urheberrechtliche Spezialregelung überflüssig sei. Hierbei wird vor allem immer wieder auf die Bestimmung des § 1 UWG verwiesen⁴¹⁾. Grundsätzlich bestehen gegen die Anwendung wettbewerbsrechtlicher Normen auf geistig-künstlerische Leistungen zwar keine Bedenken⁴²⁾, die erforderliche Wettbewerbsabsicht wird jedoch in vielen Fällen fehlen⁴³⁾. Dies gilt sowohl im Hinblick auf das jeweilige Theaterunternehmen, das allenfalls in einem eng begrenzten regionalen Umkreis mit anderen Bühnen in einem Konkurrenzverhältnis steht, als auch für die Regisseure selbst, die in erster Linie um den "künstlerischen Lorbeer" wetten und nicht so sehr um materielle Vorteile. Läßt sich ein Regisseur zu einem Plagiat hinreißen, so erstrebt er damit in der Regel keinen Wettbewerbsvorsprung, sondern will sich nur die Erfüllung seiner Vertragspflichten erleichtern.

Im übrigen kann das Wettbewerbsrecht immer nur ergänzend eingreifen, nicht jedoch eine fehlende urheberrechtliche Schutzfähigkeit ersetzen⁴⁴⁾. Wird der

41) So Ott, S. 38; Hauffe, S. 23; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142 sowie Krüger-Nieland in UfITA Bd. 64, S. 140 f. (1972).

42) Fromm in GRUR 1962, 565.

43) Ähnlich Möhring, Nachbarrechte, S. 30.

44) Baumbach-Hefermehl, § 1 UWG Rd.-Nr. 455.

Regisseur als nur Leistungsschutzberechtigter bewußt von einem urheberrechtlichen Plagiatsschutz ausgeschlossen, so darf ihm nach dem Grundsatz der Spezialität ein solcher Rechtsschutz also auch nicht auf dem Umweg über das Wettbewerbsrecht zuerkannt werden. Nur wenn besonders erschwerende Umstände hinzutreten, kann gegen eine an sich zulässige Nachahmung mit Hilfe von § 1 UWG vorgegangen werden⁴⁵⁾. Ein Verstoß gegen die guten Sitten kann aber jedenfalls dann kaum angenommen werden, wenn die Imitation der Originalaufführung wie bei den erwähnten Musicals weltweit üblich ist. Die ohnedies sehr vage Generalklausel des § 1 UWG ist deshalb nicht geeignet, das Problem des Inszenierungsplagiats befriedigend zu lösen. Zutreffend hat das LAG Berlin in einer Entscheidung zur Rechtsstellung des Bühnenbildners⁴⁶⁾ ausgeführt, daß der Begriff des Sittenverstoßes allzu sehr verwässert werden würde, sollte auf diesem Weg ein den Bedürfnissen der Künstler gerecht werdender Schutz geschaffen werden. Schließlich sind die Wettbewerbsregeln auch gar nicht dazu bestimmt, den künstlerisch Schaffenden die Ergebnisse ihrer Arbeit zu sichern, sondern sollen primär Mißbräuche im geschäftlichen Verkehr verhindern⁴⁷⁾.

Ähnliche Bedenken bestehen gegen ein Vorgehen nach den Bestimmungen über die unerlaubte Handlung, das ebenfalls häufig zur Diskussion gestellt wird⁴⁸⁾. Die einzig in Frage kommende Vorschrift des § 826 BGB setzt wie § 1 UWG einen Verstoß gegen die guten Sitten voraus und kann den Regisseur daher vor einer nach dem Urheberrecht zulässigen Leistungsübernahme grundsätzlich nicht schützen. Völlig ausscheiden muß in diesem Zusammenhang eine

45) Baumbach-Hefermehl, a. a. O.; im Ergebnis ebenso das Arbeitsgericht München im Urteil vom 3. 12. 1965, UFITA Bd. 50, S. 307 (1967).

46) Urteil vom 4. 9. 1951, UFITA Bd. 24, S. 141 (1957).

47) Schroeter in GRUR 1949, 235 f.

48) Vgl. oben FN 41.

Anwendung des § 23 BGB. Da das Leistungsschutzrecht kein allgemeines Nachahmungsverbot beinhaltet, stellt es sich insoweit weder als "sonstiges Recht" im Sinne von § 23 Abs. 1, noch als Schutzgesetz im Sinne von § 23 Abs. 2 Satz 1 dar.

Andere vereinzelt untersuchte Anspruchsgrundlagen, wie die nach den Vorschriften über die ungerechtfertigte Bereicherung oder die Geschäftsführung ohne Auftrag⁴⁹⁾, gewähren keinerlei Verbotungsrechte und machen schon aus diesem Grunde einen umfassenden urheberrechtlichen Plagiatschutz nicht entbehrlich.

49) Vgl. Wippermann, S. 103 ff.

II. Die kulturpolitischen Bedenken gegen ein Regieurheberrecht

1. Kollision mit den Interessen der Autoren

Zahlreiche negative Stellungnahmen zum Regieurheberrecht sehen für den Fall der urheberrechtlichen Anerkennung des Regisseurs eine folgenreichere Kollision mit den Interessen der Autoren voraus⁵⁰⁾. Der Schutz der Inszenierung müsse zu einer "völligen Aushöhlung und Entwertung" der Rechte der Dramatiker führen⁵¹⁾.

Auf welchen Überlegungen derartige Bedenken basieren könnten, bleibt un-
erfindlich. Daß ein Urheberrecht des Regisseurs die Rechtsstellung des
Autors in keiner Weise beeinflußt, ihn also insbesondere nicht zum Mitur-
heber degradiert, wurde bereits festgestellt⁵²⁾. Die beiden Rechte beziehen
sich auf verschiedene Gegenstände und sind daher juristisch betrachtet von-
einander völlig unabhängig. Bearbeitungen des Bühnenwerks sind nach wie
vor von der Zustimmung des Autors abhängig, Änderungen nur im gesetzlich
vorgesehenen Rahmen zulässig. Desgleichen bleibt es dem Dichter wie bisher
grundsätzlich allein vorbehalten, Art und Umfang der Verwertung seiner
Werke zu bestimmen. Lediglich die Verwertung einer einzelnen Aufführung
könnte am Veto des jeweiligen Regisseurs scheitern⁵³⁾. Insoweit bestehen
aber gegenüber den Grundsätzen des Leistungsschutzrechts kaum Unterschiede⁵⁴⁾.
Da auch dem Regisseur normalerweise an einer möglichst weitgehenden Ver-
breitung seiner Leistung gelegen ist, wird ein Interessengegensatz diesbe-

50) Beispielhaft sei auf die Ausführungen von Elster in UFITA Bd. 3, S. 576 (1930) verwiesen.

51) Vgl. Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 131 (1972).

52) Vgl. oben S. 153 f.

53) Darauf verweist Wippermann, S. 124.

54) Vgl. hierzu insbesondere oben S. 175.

zöglich ohnedies die Ausnahme bleiben. Insgesamt gesehen beeinträchtigt ein Urheberrecht des Regisseurs die Rechtsposition des Dichters ebenso wenig wie das ausschließliche Recht des Übersetzers⁵⁵⁾. Da die wesentlichen Unterschiede zwischen der Stellung des Urhebers und der des ausübenden Künstlers überdies auf persönlichkeitsrechtlichem, nicht aber auf verwertungsrechtlichem Gebiet liegen, ist auch eine stärkere finanzielle Belastung der Theater, die bei den beschränkten Finanzmitteln unter Umständen zu einer Beschneidung des Etats für Autorentantiemen führen könnte, kaum zu erwarten.

Keineswegs beschönigt werden soll allerdings, daß gewisse Regisseure ihre Individualität vorzugsweise auf Kosten der Dramatiker und ihrer Werke zu erreichen suchen. Mit leichter Resignation stellte Hans Hotter fest, heute bestehe der Ehrgeiz, sich möglichst weit vom Wunsch des Autors zu entfernen, was man dann als "persönliche Handschrift" bezeichne⁵⁶⁾. Mißstände im Bereich der darstellenden Kunst sind aber nicht erst eine Erscheinung unserer Tage. Bereits vor ziemlich genau einem halben Jahrhundert, also zu einem Zeitpunkt, da die Diskussion über die Schutzfähigkeit von Interpretationsleistungen gerade erst in Gang kam, hat Marwitz Klage darüber geführt, daß es Mode geworden sei, die Ehrfurcht vor dem schaffenden Künstler und seinem Werke zu verwerfen. Schon allein deshalb müsse dem Interpreten ein Rechtsschutz verweigert werden⁵⁷⁾.

Hat es aber auf dem Gebiet der Wiedergabe zu allen Zeiten und unabhängig von der urheberrechtlichen Einstufung Auswüchse gegeben, so ist damit erwiesen, daß die Ursache hierfür nicht in der Hoffnung auf urheberrechtliche Anerkennung zu suchen ist, sondern in dem mitunter übertriebenen Bestre-

55) Ebenso Cahn-Speyer in UFITA Bd. 5, S. 353 (1932).

56) Vgl. AZ vom 19.1.1974, S. 9.

57) Vgl. GRUR 1926, 575.

ben, durch "revolutionäre" Lösungen Aufsehen zu erregen. Ein in dieser Beziehung skrupelloser Regisseur läßt sich durch die Versagung des Rechtsschutzes ebensowenig von seinem fragwürdigen Vorgehen abbringen, wie der verantwortungsvolle Regisseur bei Zuerkennung eines Urheberrechts von den Bemühungen um eine werkadäquate Darstellung. Bei der Aufführung geschützter Werke bleibt es den Dramatikern ohnedies in jedem Fall vorbehalten, gegen zu weit gehende Veränderungen einzuschreiten.

Auch die oftmals kritisierte Neigung zur Überbewertung der Interpretationsleistungen gegenüber dem Ursprungswerk hat mit der rechtlichen Einordnung nichts zu tun. Die Fanatiker werden "ihre" Primadonna und "ihren" Maestro immer vergöttern, ob er nun in den Augen des Juristen als Urheber oder nur als ausübender Künstler zu gelten hat. Dem bereits seit der Antike gehuldigten Starkult ist mit den Mitteln des Urheberrechts nicht beizukommen.

2. Gefahr einer Monopolisierung

Eine nicht minder häufig vorgebrachte Befürchtung geht dahin, daß die Gewährung eines Plagiatsschutzes zugunsten des Regisseurs zu einer unerwünschten Monopolisierung und damit letztlich zu einer Verödung der Kulturlandschaft führen könnte⁵⁸⁾. Eine derartige Fehlentwicklung kann jedoch ohne weiteres dadurch verhindert werden, daß an die Rechtsverletzung, wie es bei Werken zweiter Hand von der Natur der Sache her generell geboten ist, ein entsprechend strenger Maßstab angelegt wird⁵⁹⁾. Nicht jede Ähnlichkeit kann einen Plagiatsverdacht auslösen, vielmehr muß schon eine sehr weitgehende Übereinstimmung festzustellen sein, ehe der Vorwurf der unreinen Benutzung mit hinreichender Aussicht auf Erfolg erhoben werden kann. Vor allem ist bei der Gegenüberstellung von Erstinszenierung und vermeintlicher Nachahmung all das auszuklammern, was sich zwangsläufig aus dem Stück ergibt oder in vergleichbaren Situationen theaterüblich ist. Erst wenn nach Abzug dieser nicht originellen Bestandteile immer noch eine erhebliche Identität zwischen den beiden Regieleistungen konstatiert werden kann, und zwar nicht nur bezüglich einzelner Einfälle, sondern im Hinblick auf das Gesamtergebnis, spricht die Vermutung für eine unzulässige Leistungsübernahme. Unter diesen Umständen wird es sich dann stets um eine gewollte Übereinstimmung handeln, da eine zufällige Identität bei Schöpfungen, die sich aus einer solchen Vielzahl von Details zusammensetzen wie das Regiekunstwerk, kaum vorstellbar ist. Der geltende subjektive Neuheitsbegriff würde aber sogar den unwahrscheinlichen Fall einer unbeabsichtigten Parallelschöpfung zulassen⁶⁰⁾. Kein Regisseur läuft daher Gefahr, unbewußt gegen das Plagiatsverbot zu ver-

58) So u. a. Ott, S. 38; W. Würtz, S. 126 f.; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 142; Rintelen, S. 3 sowie Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 138 (1972).

59) Ebenso Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 11.

60) Vgl. oben S. 131.

stoßen, weshalb er sich bei der Bewältigung seiner künstlerischen Aufgaben nicht von derartigen Bedenken irritieren zu lassen braucht⁶¹⁾.

Ergänzend sei im übrigen nochmals daran erinnert, daß die Übernahme eines bestimmten Regiestils ebensowenig unter das Nachahmungsverbot fällt wie eine Weiterentwicklung bereits gefundener Lösungen. Auch spricht nichts dagegen, einzelne als richtig befundene Gedanken anderer Regisseure nachzuvollziehen⁶²⁾ oder die Grundaussage einer Fremdszenierung - etwa in Form einer freien Benutzung - zum Ausgangspunkt für die eigene Interpretation zu nehmen. Auf den gewünschten Fortentwicklungsprozeß der Theaterkunst würde der Plagiatsschutz damit keinesfalls hemmend, sondern nur fördernd wirken, indem er einen völligen Stillstand verhindert⁶³⁾.

Der wahre Künstler strebt ohnedies immer nach Originalität⁶⁴⁾ und sucht auch dort eine individuelle Gestaltung zu erreichen, wo er auf Bekanntem aufbaut. Er wird daher durch das Nachahmungsverbot nicht belastet. Betroffen wird in erster Linie der Schmarotzer, der am Erfolg fremder Geistesarbeit partizipieren will, ohne einen eigenen Beitrag dazuzusteuern. Da nur eine sehr weitgehende Übernahme untersagt bleibt, wird der ausufernden Originalitätssucht andererseits aber auch kein neuer Vorwand geliefert. Es bleibt deshalb unbegreiflich, inwiefern ein Urheberrecht für den Regisseur "der Tod unseres Theaterlebens" wäre, wie es mit Wolfgang Liebeneiner ein bedeutender Vertreter dieses Berufsstands prophezeit hat⁶⁵⁾. Mehr zu überzeugen vermögen dagegen die Ausführungen

61) Diese Befürchtung hegt Ott, S. 38.

62) So auch Smoschewer in GRUR 1927, 54.

63) Die gegenteilige Ansicht vertritt Ulmer in Urheber- und Verlagsrecht, S. 142.

64) Ebenso Schmieder, Das Recht des Werkmittlers, S. 75.

65) Vgl. Telser, S. 95 f.

des IAG Berlin, die sich unmittelbar zwar auf das Bühnenbild beziehen, in ihrer Quintessenz aber durchaus auch für das Regiekunstwerk Gültigkeit haben: "Die allgemeine Entwicklung des künstlerischen Bühnenbildes wird durch einen besonderen Schutz kaum aufgehalten werden können. Es scheint die gegenteilige Auffassung die richtigere zu sein, daß durch Gewährung eines höheren Schutzes der Ansporn zu eigenem ideenreichen Schaffen gegeben wird, wenn die Möglichkeit der Verwendung anderer Bühnenbilder beschränkt wird."⁶⁶⁾

66) Urteil vom 4. 9. 1951, UFITA Bd. 24, S. 140 (1957).

3. Hemmnis für die Nachwuchsförderung

Im Zusammenhang mit dem Streitfall Mussbach gegen die Städtischen Bühnen Frankfurt⁶⁷⁾ wurde in der Presse die Vermutung geäußert, die Intendanten würden einem unerfahrenen Nachwuchsregisseur kaum noch eine Chance geben, wenn ihnen bei Mißlingen des Experiments nicht die Möglichkeit eines reparierenden Eingriffs eröffnet wäre⁶⁸⁾. Diese Bedenken halten jedoch einer genaueren Überprüfung nicht stand. Den Leistungen junger Künstler wird nämlich von seiten der Kritiker, aber auch vom sachkundigen Teil des Publikums ohnedies stets ein Vorschuß an Wohlwollen entgegengebracht. Offenbaren sie nur ein gewisses Maß an Talent, werden einzelne Schwächen durchaus hingenommen. Eine vollendete Interpretation wird vom Debütanten also keineswegs erwartet. Auch eine im einzelnen unausgeglichene Lösung, die dem Routinier als Fehlleistung angekreidet würde, kann von ihm akzeptiert werden, falls interessante Denkansätze zu finden sind. Mißglückt aber eine Inszenierung so eklatant, daß ihre Aufführung ohne einschneidende Veränderungen unzumutbar erscheint, werden auch nachträgliche Ausbesserungsversuche von dritter Seite niemals zu einem künstlerisch befriedigenden Ergebnis führen. Für alle Beteiligten, vor allem aber für das zugrunde liegende Bühnenwerk, ist es in einem solchen Fall am besten, wenn die ganze Produktion als Verlust gebucht und endgültig vom Spielplan abgesetzt wird. Das Risiko einer derartigen Fehlinvestition mußte und muß bei der Verpflichtung von Nachwuchstalenten immer einkalkuliert, kann aber auch bei erfahrenen Künstlern nie gänzlich ausgeschlossen werden. Wer dieses Risiko scheut, hat schon bisher keine Experimente mit Neulingen gewagt. Wem die Nachwuchsförderung dagegen ein echtes Anliegen ist, wird sich von seinen Bemühungen, wie ein Blick in andere Kunstbereiche zeigt, auch nicht durch die Anerkennung eines Regieurheberrechts abbringen lassen.

67) Vgl. oben S. 51 ff.

68) So Christoph von Dohnanyi und Helmut Lesch in der AZ vom 18.8.1975, S. 16.

Schließlich sollte auch nicht übersehen werden, daß sogenannte Regiedebakel von Anfangern kaum jemals ohne eine erhebliche Mitschuld der verantwortlichen Intendanten zustande kommen. Regelmäßig ist die eigentliche Ursache für solche Mißerfolge nämlich darin zu sehen, daß die jungen Künstler mit Aufgaben überfordert werden, denen sie mangels entsprechender Erfahrung gar nicht gewachsen sein können. Damit wird aber in unverantwortlicher Weise gegen die sich aus der Nachwuchsförderung ergebende Fürsorgepflicht verstoßen, indem die potentielle Karriere des angeblich Geförderten leichtsinnig aufs Spiel gesetzt wird⁶⁹⁾. Ziehen die Theaterverantwortlichen aus dem Frankfurter Rechtsstreit die einzig richtige Lehre, daß die Heranziehung junger Kräfte ihnen eine besondere Sorgfaltspflicht auferlegt und einem kontinuierlichen Entwicklungsprozeß der Vorzug gegenüber einer vagen Hoffnung auf spektakuläre Erfolge zu geben ist⁷⁰⁾, so kann dies den Interessen der jungen Künstler letzten Endes nur dienlich sein.

69) Im eingangs erwähnten Fall hat der betroffene Regisseur Mussbach selbst die Ansicht geäußert, daß er nach dem Frankfurter Skandal "als Opernregisseur faktisch erledigt" sei (vgl. DER SPIEGEL, 29. Jg. 1975, Nr. 35, S. 111).

70) In diesem Sinne spricht sich auch Heinz Josef Herbolt in der "ZEIT" Nr. 35 vom 22.8.1975, S. 32 aus.

4. Auswirkungen eines Beteiligungsanspruches

Letzte Bedenken gegen ein Regieurheberrecht könnten sich aus dem Beteiligungsanspruch ergeben, der in § 36 UrhG geregelt ist⁷¹⁾. Es ist nämlich nicht völlig auszuschließen, daß die Aussicht auf eine zusätzliche Erfolgsprämie einzelne Regisseure zu übertriebenen Konzessionen an den Publikumsgeschmack verleiten könnte. Überhaupt würde für den Interpreten der gehaltvollen und damit zwangsläufig nur begrenzte Publikumsschichten ansprechen den Kunst ein solches Zusatzhonorar wesentlich schwerer zu erreichen sein als für den auf populäre Unterhaltungsstücke spezialisierten Kollegen. Eine derartige Schlechterstellung wäre aber durch nichts gerechtfertigt und aus kulturpolitischer Sicht höchst unerfreulich. Die gleichen Einwände treffen übrigens in vermehrtem Maße auf die bereits von Koch⁷²⁾ und Lyon⁷³⁾ vorgeschlagene generelle Einführung einer Aufführungstantieme zugunsten des Regisseurs zu.

Eine künstlerische Fehlentwicklung in genannter Richtung kann jedoch schon weitgehend verhindert werden, daß das Tatbestandsmerkmal "grobes Mißverhältnis der vereinbarten Gegenleistung zu den Erträgen aus der Nutzung" (§ 36 Abs. 1 UrhG) entsprechend restriktiv ausgelegt wird, wie es auf Grund der einseitigen Risikoverteilung zu Lasten der Theaterunternehmen ohnedies geboten erscheint⁷⁴⁾. Unter diesen Umständen wird der Beteiligungsanspruch nur in so verschwindend seltenen Fällen praktische Bedeutung erlangen, daß sich hieraus kein echter Anreiz für die Aufgabe künstlerischer Überzeugungen um einer breiteren Resonanz willen ergeben dürfte.

71) Vgl. hierzu im einzelnen oben S. 173 f.

72) S. 109.

73) S. 29.

74) Vgl. oben S. 174.

Der kulturpolitische Schaden wird also nur unerhebliche Ausmaße annehmen und kann für sich allein die Ablehnung eines Regie Urheberrechts keinesfalls begründen.

Insgesamt hat sich gezeigt, daß den Gründen, die für eine urheberrechtliche Anerkennung des Theaterregisseurs sprechen, keine stichhaltigen Gegenargumente von einigem Gewicht gegenüberstehen.

III. Der Vergleich mit dem Filmregisseur

Zur Abrundung dieses Teils der Ausführungen soll noch eine Gegenüberstellung mit der Tätigkeit und Rechtsstellung des Filmregisseurs erfolgen. Die Aufgaben der Regisseure bei Film und Bühne sind zwar so verschiedenartig, daß eine direkte Gleichsetzung nicht in Frage kommen kann⁷⁵⁾. Dennoch können sich aus dem Vergleich für den Theaterregisseur interessante Rückschlüsse ergeben, da nicht gesagt ist, daß die unterschiedliche Arbeitsweise unbedingt auch zu einer differenzierenden rechtlichen Bewertung führen muß.

Im Schrifttum besteht inzwischen Einigkeit darüber, daß der Regisseur zumindest als einer der Filmurheber⁷⁶⁾, wenn nicht überhaupt als "der eigentliche Urheber des Filmwerks"⁷⁷⁾ zu gelten hat, obwohl das Gesetz diesbezüglich in § 89 UrhG keine ausdrückliche Regelung trifft. Schon vor Inkrafttreten des Urheberrechtsgesetzes von 1965 wurde in der Literatur überwiegend die Meinung vertreten, daß der Filmregisseur im Gegensatz zum Bühnenregisseur eine schöpferische Leistung erbringe⁷⁸⁾. Eine unmittelbare gerichtliche Klärung fand diese Frage bislang noch nicht, doch hat das OLG Koblenz in seiner Entscheidung "Liebeshandel in Chioggia"⁷⁹⁾ angedeutet,

75) Ebenso Röber, S. 29.

76) Möhring-Nicolini, § 89 Anm. 7 a); v. Gamm, § 89 Rd.-Nr. 3; Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 123; Samson, Urheberrecht, S. 93 und 197; Kummer, S. 166 sowie Nordemann in Film u. R. 1970, 73; differenzierend lediglich Reichardt in UFITA Bd. 60, S. 155 (1971).

77) So Fromm-Nordemann, § 89 Anm. 1 b).

78) So Ellinger, S. 74; Telser, S. 88; Papaconstandinou, S. 8; Runge, Urheber- und Verlagsrecht, S. 266; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 141; Rintelen, S. 73; Friedemann in UFITA Bd. 1, S. 557 (1928); Roeber in UFITA Bd. 36, S. 155 ff. (1962) und Peter in UFITA Bd. 36, S. 341 (1962); einschränkend W. Würtz, S. 37; a.A. Porstendorfer, S. 60; Wippermann, S. 28; Elster-Dienstag, S. 112; Erlanger in GRUR 1930, 393 sowie Opet in seiner Urteilsanmerkung in JW 1924, 1719 f.

79) GRUR Int. 1968, 164.

daß es sich gegebenenfalls der herrschenden Literaturmeinung anschließen würde. Auf der gleichen Linie lag bereits das bekannte Urteil des Reichsgerichts aus dem Jahre 1923⁸⁰⁾, demzufolge der Filmregisseur nicht als "Gehilfe des Filmverfassers", sondern mindestens als dessen "Mitarbeiter" anzusehen ist⁸¹⁾.

Die unterschiedliche rechtliche Bewertung von Film- und Theaterregie wird vor allem damit begründet, daß das dem Film zugrunde liegende Drehbuch nur einen Entwurf und nicht wie das Bühnenstück ein in sich abgeschlossenes Werk darstelle⁸²⁾. Während das Bühnendrama bereits vor der Aufführung vollendet sei, bedürfe es für das Zustandekommen des Filmwerks noch der Tätigkeit des Regisseurs⁸³⁾. Lediglich der Bühnenautor vermöge im Buchdrama das Wort endgültig zu prägen, dem Filmdichter sei dies dagegen in gleicher Form verwehrt⁸⁴⁾.

Nun muß in der Tat eingeräumt werden, daß dem Drehbuch normalerweise auch nicht annähernd eine gleiche Verbindlichkeit zukommt wie dem Textbuch eines Dramas. Der "Filmemacher" Alexander Kluge unterstreicht diese Feststellung, wenn er das Drehbuch als eine Stoffsammlung bezeichnet, als den literarischen Anfang der Arbeit, "vom eigentlichen Film am weitesten entfernt"⁸⁵⁾, wobei er konkret allerdings den Fall eines sogenannten Autorenfilms, also der Personenidentität von Drehbuchautor und Regisseur, im Auge hatte. Jedenfalls ist es nicht ungewöhnlich, daß ein Drehbuch erst bei den Dreharbeiten seinen endgültigen Inhalt erhält, während das Bühnenwerk an

80) Vgl. oben S. 45 f.

81) RGZ 107, 65.

82) OLG Koblenz in GRUR Int. 1968, 165.

83) Rintelen, S. 72 f.

84) Ott, S. 84.

85) Vgl. SZ Nr. 105 vom 7.5.1974, S. 23.

sich - von einzelnen Experimentierstücken abgesehen - stets mit der Niederschrift fertiggestellt ist⁸⁶⁾. Jedoch benötigt auch das Drama zu seiner vollendeten Vermittlung regelmäßig erst noch eine Ergänzung durch den Regisseur⁸⁷⁾. Lediglich das Buchdrama als solches ist bereits vor der Ausführung und unabhängig von der Mitwirkung des Regisseurs vollendet, nicht aber das auf der Bühne letztlich zur Wiedergabe gelangende Bühnenkunstwerk⁸⁸⁾. Deshalb muß die Tätigkeit des Bühnenregisseurs zumindest dann der des Filmregisseurs ähnlich gewertet werden, wenn diesem ein drehreifes Buch zur Verfügung steht⁸⁹⁾.

Ein weiterer Wesensunterschied zwischen Theater- und Filmregie wird häufig aus der Behauptung hergeleitet, beim Bühnenwerk sei das Wort, beim Film dagegen das Bild Träger der Handlung⁹⁰⁾. Deshalb komme hier der Interpretation des Geschehens durch das Spiel eine weit stärkere Bedeutung zu⁹¹⁾. Diese Auffassung läßt sich in einer Zeit des wortkargen Theaters, da der Dialog oft auf ein für das Verständnis notwendiges Minimum begrenzt bleibt⁹²⁾, nicht mehr uneingeschränkt aufrechterhalten. Stücke ohne jeglichen Text⁹³⁾ haben die These vom "Primat des Wortes" auf der Bühne⁹⁴⁾ vollends ad absurdum geführt. Das pantomimische Element tritt im Theater der Gegenwart wie zu Zeiten der *Commedia dell'arte*⁹⁵⁾ wieder häufiger in den Vorder-

86) Insoweit richtig Wipf, S. 57.

87) Vgl. insbesondere oben S. 113 ff.

88) Ebenso v. Foerster, S. 59.

89) Anders das Reichsgericht in RGZ 107, 65.

90) Wipf, S. 24.

91) So Spaić in UFITA Bd. 35, S. 33 (1961).

92) Als Beispiel steht hierfür das Kroetz-Drama "Stallerhof".

93) Vgl. oben S. 161.

94) Ott, S. 85.

95) Berthold (S. 482) bezeichnet das absurde Theater als "die *Commedia dell'arte* des Nihilismus".

grund⁹⁶⁾, der Zuschauer wird mit "Schau"-Spielen im wahrsten Sinn des Wortes konfrontiert. Nicht einmal in den reinen Sprechstücken wie "Stilübungen: Autobus S" von Raymond Queneau oder "Die Gehaltserhöhung" von Georges Perec dominiert das Wort tatsächlich, wie es im ersten Moment erscheinen mag. Vielmehr ist der melodios vorgetragene Text eigentlich nur "Begleitmusik" für Gestik und Bewegung. Ist aber das moderne Theater oft genug auf den Nenner "Aktion geht vor Rezitation" zu bringen, so läßt sich eine unterschiedliche rechtliche Behandlung von Film- und Theaterregisseur nicht länger mit dem Argument rechtfertigen, der Film sei "in seiner Wirkung primär auf das Bildliche hin ausgerichtet, das Theater auf das Wort hin"⁹⁷⁾. Der Satz des großen Filmschöpfers René Clair, ein Blinder käme im Drama, ein Tauber dagegen vor der Leinwand auf seine Kosten⁹⁸⁾, hat viel von seiner Richtigkeit verloren.

Zahlreiche weitere Unterscheidungskriterien, auf die in der Literatur mitunter abgestellt wird, erweisen sich entweder als unzutreffend oder zumindest als rechtlich unerheblich. Ob die Tätigkeit des Filmregisseurs wirklich "vielgestaltiger, umfassender"⁹⁹⁾ und "schwieriger"¹⁰⁰⁾ ist als die seines Kollegen auf der Bühne, mag dahingestellt bleiben, für die Lösung der juristischen Problematik bleibt dies jedenfalls ohne Belang. Insoweit ist nämlich allein die schöpferische Qualität, nicht aber der Schwierigkeitsgrad entscheidend. Der Ansicht Leinwebers, die Mitwirkung des Regisseurs beim Filmwerk sei eine "viel größere" als bei der Inszenierung von Bühnen-

96) Zu nennen sind hierbei vor allem die Werke Ionescos. Bezeichnend ist aber auch, daß manches Stück von Vorläufern der europäischen Avantgarde wie "Die Mutter" von Witkiewicz erst in unserer Zeit zur Uraufführung gelangen konnte.

97) Ott, S. 83; wie hier dagegen v. Foerster, S. 60.

98) Vgl. Berthold, S. 482.

99) Telser, S. 88.

100) Runge, Urheber- und Verlagsrecht, S. 266.

werken¹⁰¹⁾, kann in dieser Allgemeinheit nicht zugestimmt werden. Durch nichts belegt ist ferner Ellingers Behauptung, der Filmregisseur "pflege" stärker in die Gestaltung der Einzeldarstellung einzugreifen¹⁰²⁾. Wenn Ott darauf hinweist, daß "die Leistung des Filmregisseurs vom Publikum der 50. Vorführung in gleicher Art und Weise wahrgenommen werden kann wie vom Premierenpublikum", während die Bühnenregie im Laufe der Zeit verblasse¹⁰³⁾, so kann dem natürlich nicht widersprochen werden. Hierbei handelt es sich jedoch lediglich um eine Folge der unterschiedlichen Wiedergabeform, die nichts über den künstlerischen Gehalt aussagt. Seine weitere These, das Theater brauche Übersteigerung, für den Film könne sie dagegen tödlich sein¹⁰⁴⁾, ist nicht nur in ihrer Aussage angreifbar, sondern im gegebenen Zusammenhang auch völlig unbehelflich. Glaubt schließlich Reichardt, eine eigenständige schöpferische Leistung des Filmregisseurs aus der bekannten Tatsache folgern zu können, "daß ein schlechter Regisseur auch aus dem besten Drehbuch kein Kunstwerk machen wird, während die umgekehrte Möglichkeit sehr gut denkbar ist"¹⁰⁵⁾, so spricht er sich damit inzident für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs aus, für den das gleiche Phänomen gilt.

Die Unterschiede zwischen Theater- und Filmregie sind demnach vorwiegend tatsächlicher Natur und rechtfertigen als solche noch keine generelle Ungleichbehandlung¹⁰⁶⁾. Hier wie dort ist vielmehr stets ganz auf die Umstände des Einzelfalls abzustellen. Wie die Bühnenszenierung nicht grundsätzlich

101) GRUR 1971, 149.

102) S. 74.

103) S. 84.

104) S. 85.

105) UFITA Bd. 60, S. 150 (1971).

106) Im Ergebnis ebenso v. Foerster, S. 59; Dünnwald in UFITA Bd. 65, S. 106 (1972) sowie Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Frankr. 7, S. 12.

als unschöpferisch abgetan werden kann, so wäre es gleichermaßen verfehlt, Filmregisseure pauschal zu den Urhebern zu zählen. Der amerikanische Filmregisseur Michael Ritchie unterstreicht dies, wenn er berichtet, daß Fernsehfilme in den USA oftmals nicht die Handschrift ihres Schöpfers tragen können, weil vom Geldgeber "alles genau festgelegt wird" und es dem beauftragten Regisseur untersagt ist, am vorliegenden Drehbuch "irgend etwas zu verändern"¹⁰⁷⁾.

Besonders fragwürdig wird eine unterschiedliche rechtliche Behandlung dann, wenn man den Fernsehübertragungen von Theateraufführungen fernseheigene Produktionen von Bühnenwerken gegenüberstellt¹⁰⁸⁾. Im ersteren Fall wäre der Regisseur nach herrschender Meinung nur ausübender Künstler. Inszeniert er aber dasselbe Werk, vielleicht sogar noch mit denselben Schauspielern und dem gleichen Konzept, im Fernsehstudio, so würde er nunmehr, da auch für das Fernsehen grundsätzlich die Regeln des Filmrechts anzuwenden sind¹⁰⁹⁾, als Urheber geschützt. Auch die Gegner eines Urheberrechts zugunsten des Bühnenregisseurs werden nicht leugnen können, daß dieses Ergebnis ungerecht ist.

107) Vgl. SZ Nr. 30 vom 6.2.1973, S. 21.

108) Ähnlich v. Foerster, S. 61.

109) Amtl. Begr. in UFITA Bd. 45, S. 316 (1965).

F. Die Rechtslage im Ausland

Ein ausländisches Gesetz, das den Theaterregisseur ausdrücklich zu den Urhebern rechnet, ist nicht bekannt. Auch in der Rechtsprechung des Auslands wurde zu dieser Frage nur selten Stellung genommen, so daß eine Gegenüberstellung meist nur auf der Grundlage sehr allgemein gehaltener und im Bedarfsfall erst noch auslegungsbedürftiger Bestimmungen erfolgen kann.

Eine echte Rechtsvergleichung muß aber auch daran scheitern, daß die Bühnenkunst in den verschiedenen Staaten als solche schon nicht vergleichbar ist. Ein Theater europäischer Prägung findet nur in wenigen Ländern anderer Kontinente statt. Häufig fehlt eine exakte Abgrenzung zwischen Ausstattung und Regie, wobei unter dem in den Quellen gängigen Terminus "scenic arrangements"¹⁾ beides gleichermaßen verstanden werden kann.

Aber auch innerhalb Europas sind oft gravierende Unterschiede erkennbar. Im westlichen Teil weist die Regiekunst - wenigstens auf dem Gebiet des Sprechtheaters - lediglich in Frankreich und England einen ähnlich hohen Standard auf wie in den deutschsprachigen Ländern. Aus Italien sind erst seit kurzem einige, allerdings sehr erfolgversprechende Versuche bekannt geworden, vom berühmten Spiel an der Rampe loszukommen und einer modernen Regie zum Durchbruch zu verhelfen. Ansonsten spielt das Theaterleben im südeuropäischen Raum ebenso wie in Skandinavien, von Ausnahmen abgesehen²⁾, eine eher bescheidene Rolle. Auch im Bereich Osteuropas findet die Bühnenkunst auf höchst unterschiedlichem Niveau statt. Während Aufführungen aus der CSSR und vor allem aus Polen oft über die Landesgrenzen hinweg Furore machen, scheint etwa die Entwicklung in der Sowjetunion

1) Vgl. Pinner, Vol. IV, S. 103.

2) So haben einzelne Ensembles Griechenlands dank privater Initiative ebenso internationalen Ruf erlangen können wie etwa die Stockholmer Oper mit ihrem relativ wagemutigen Spielplan.

trotz der großen Tradition momentan zu stagnieren. Daneben darf im Hinblick auf die sozialistischen Länder insgesamt auch die von westlichen Vorstellungen abweichende gesellschaftspolitische Bedeutung der Kunst im allgemeinen nicht unberücksichtigt bleiben.

1. DDR

Die Rechtslage in der DDR entspricht der derzeit auch bei uns noch herrschenden Auffassung: anders als dem Filmregisseur kommt dem Bühnenspielleiter kein Urheberrecht zu. Bei der Interpretation im Bühnenschaffen seien nämlich keine ähnlich weitgehenden Eingriffe in die Gestaltung des Werkes erforderlich wie häufig beim Filmschaffen, da es sich nicht um eine Umformung des Werkes handle. Die künstlerische Leistung des Theaterregisseurs stelle sich zwar, indem sie seine eigene Auffassung und Gestaltung zum Ausdruck bringe, in ihrer Art ebenfalls als schöpferisch dar, führe jedoch zu keinem neuen Werk im Sinne des Urheberrechts³⁾.

Zu bedenken ist hierbei natürlich, daß für Gesetzgeber und Gerichte in der DDR kulturpolitische Erwägungen eine übergeordnete Rolle spielen⁴⁾. Eine zu starke Position der einzelnen Interpreten ist in einer Gesellschaft, für die Kultur eine Sache des Volkes ist, verständlicherweise nicht erwünscht. Dementsprechend ist schon der Gedanke eines Leistungsschutzes für ausübende Künstler lange Zeit auf scharfe Ablehnung gestoßen⁵⁾.

3) Püschel, S. 146 f.

4) Hierzu Kaemmel (S. 120) wörtlich: "Für uns ist ein Urheberrechtsgesetz in erster Linie eine kulturpolitische Angelegenheit."

5) Vgl. Kaemmel, S. 122.

2. Österreich

Das österreichische Urheberrechtsgesetz sieht für die ausübenden Künstler ähnlich wie das deutsche ein Leistungsschutzrecht vor (§ 66 Abs. 1 öURG), das im Falle von Theateraufführungen auf Solisten und künstlerische Leiter beschränkt ist (§ 66 Abs. 2 öURG). Zur letztgenannten Gruppe zählen neben den Dirigenten und Ballettmeistern vor allem auch die Regisseure⁶⁾.

Der Leistungsschutz trifft eine Regelung allerdings nur für die Verwertungsrechte, während persönlichkeitsrechtliche Interessen unberücksichtigt bleiben. Demzufolge besteht etwa kein allgemeines Änderungsverbot zugunsten des Regisseurs, da das Gesetz, wie es das Bühnen-Oberschiedsgericht ausgedrückt hat⁷⁾, "dieses Falles überhaupt nicht gedenkt". In der gleichen Entscheidung wird dafür auf die Möglichkeit verwiesen, persönlichkeitsrechtliche Fragen mit Hilfe der allgemeinen Gesetzesbestimmungen zu lösen. So könne der Regisseur unter Heranziehung des § 43 ABGB "auf Unterlassung seines Namens als des Namens des Spielleiters klagen, wenn die von ihm besorgte Inszenierung nachträglich ohne sein Wissen und ohne seine Zustimmung von dem betreffenden Theaterunternehmer so verändert worden wäre, daß dadurch der betreffende Regisseur 'beeinträchtigt' erschiene".⁸⁾

Nach Ansicht von Walter kann der Regisseur trotz des Fehlens einer diesbezüglichen Gesetzesregelung im Einzelfall auch als Urheber Schutz genießen⁹⁾. Mit dieser ohnehin nur beiläufig erwähnten Meinung steht er in der österreichischen Literatur bisher allerdings allein.

6) Peter, Kommentar zum öURG, § 66 FN 2; vgl. hierzu auch Walter in GRUR Int. 1974, 435.

7) In der Entscheidung vom 23. 1. 1973 (ÖJZ 1973, 411 f.).

8) a. a. O., S. 412.

9) Vgl. GRUR Int. 1974, 435 FN 65.

3. Schweiz

In der Schweiz ist mit Art. 4 Abs. 2 schwURG weiterhin eine Bestimmung in Kraft, die den ausübenden Künstlern im Hinblick auf die technische Aufzeichnung ihrer Darbietung ein Quasi-Urheberrecht einräumt. Diese Regelung entspricht nahezu wörtlich dem seinerzeit in Deutschland heftig kritisierten § 2 Abs. 2 LUG. Nachdem das Bundesgericht zunächst von einer Gleichstellung der ausübenden Künstler mit den Urhebern ausgegangen war¹⁰⁾, rückte es in einer Entscheidung des Jahres 1965 von dieser Auffassung ab. Hiernach beweise die Interpretation zwar häufig hohe künstlerische Qualitäten, großes Talent und Genialität. Den Charakter einer Schöpfung trage sie aber nicht¹¹⁾.

Eine direkte Einordnung der Bühneninszenierung in die Reihe der urheberrechtlich geschützten Werke ist nicht möglich, da das Gesetz in Art. 1 insoweit eine enumerative Aufzählung gibt und die Regieleistung unter keine der genannten Werkkategorien unmittelbar subsumiert werden kann. Nach der im Urteil "Engelsfiguren"¹²⁾ formulierten Umschreibung des urheberrechtlichen Werkbegriffs wäre ansonsten ein voller Urheberrechtsschutz durchaus denkbar. In dieser Entscheidung stellte das Obergericht des Kantons Zürich nämlich fest, daß ein urheberrechtlich geschütztes Werk dann vorliege, "wenn das Geschaffene nach Form und Aussagewert als Verkörperung eines originellen, schöpferischen Gedankens anzusprechen ist"¹³⁾.

10) BGE 62 I 243 (1936).

11) Entscheidung vom 8.12.1959 in GRUR Int. 1961, 141.

12) GRUR Int. 1971, 487.

13) a. a. O., S. 488.

4. Frankreich

Das französische Gesetz über das literarische und künstlerische Eigentum vom 11. 3. 1957 bietet in Art. 3 ähnlich wie das deutsche Urheberrechtsgesetz eine nur beispielhafte Aufzählung der geschützten Werke, wobei - auch insoweit parallel zum deutschen Recht - Choreographien und Pantomimen anders als Theaterinszenierungen ausdrücklich genannt werden. Nach der Generalklausel des Art. 2 fallen unter das Gesetz "alle Geisteswerke, unabhängig von der Art, der Ausdrucksform, dem Wert oder der Bestimmung des Werkes"¹⁴⁾.

Relativ umfangreich ist die französische Rechtsprechung zu den Problemen des Theaterregisseurs. Die Cour de Paris hat erstmals 1958 - in Bestätigung der vorausgegangenen Entscheidung des Tribunal civil de la Seine vom 2. 3. 1956 - die Möglichkeit eines Regieurheberrechts grundsätzlich bejaht¹⁵⁾. Voraussetzung hierfür sei, daß der Text und gegebenenfalls die Musik gegenüber der "Art", wie das Stück in Szene gesetzt ist, zurücktreten, wovon bei Operettenaufführungen im allgemeinen allerdings nicht ausgegangen werden könne. In einer weiteren Entscheidung der Cour de Paris vom 8. 6. 1960¹⁶⁾ wird die Ansicht wiederholt, daß dem Regisseur ein besonderes Recht an seiner Leistung zustehen könne. Dem Leiter einer Theatergruppe wird dagegen ein Recht an der jeweiligen Inszenierung abgesprochen, da die Übernahme der Kosten allein noch kein derartiges Recht begründen könne.

Im strafrechtlichen Verfahren "La Belle de Cadix", das dem oben erwähnten zivilrechtlichen Rechtsstreit nachfolgte, hat zunächst das Tribunal correc-

14) So die deutsche Übersetzung bei Möhring-Schulze-Ulmer-Zweigert, Frankreich/II S. 1.

15) Entscheidung vom 5. 2. 1958 in *Interauteurs* 1958, 28.

16) *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire* 1961, 39.

tionnel de la Seine¹⁷⁾ dem Kläger einen Urheberrechtsschutz für seine schriftlich niedergelegten Regieanweisungen zugesprochen. Dem mit der Verwertung der Operette betrauten Musikverlag wurde dementsprechend untersagt, bei der Vergabe von Aufführungsrechten die Aufzeichnungen des Klägers auch anderen Theatern zugänglich zu machen. Dieses Urteil wurde am 1. 4. 1963 von der Cour de Paris im Ergebnis aufgehoben¹⁸⁾, da sich nach Ansicht des Berufungsgerichts die Regieanweisungen im konkreten Fall entweder aus dem Text selbst ergeben oder im gegebenen Zusammenhang als überflüssig erscheinen. Im Grundsatz wurde die Schutzzfähigkeit der Regieleistung allerdings auch diesmal anerkannt. Ebenso hat das Gericht die Möglichkeit einer Nachahmung von Theaterinszenierungen nicht ausgeschlossen.

Eine andere Auffassung vertrat die Cour de Bourges in ihrer Entscheidung vom 1. 6. 1965¹⁹⁾, als sie in einem obiter dictum ausführte, Schauspielregisseure könnten "nicht die Qualität von Urhebern beanspruchen". Den Schöpfern von "son et lumiere"-Darbietungen wurde ein Urheberrecht dagegen zugebilligt.

Das Tribunal de grande instance de la Seine sprach in seiner Entscheidung vom 2. 11. 1965²⁰⁾ dem klagenden Regisseur das Recht ab, die Aufführung seiner Inszenierung an anderen als der vorgesehenen Bühne zu verbieten, ohne jedoch auf die Frage der Werkqualität einer Inszenierung einzugehen. Vielmehr gelangte das Gericht allein auf Grund der vertraglichen Abtretung der Nutzungsrechte durch den Regisseur an das Theaterunternehmen zu dem vorliegenden Ergebnis.

17) Entscheidung vom 24. 1. 1961, Recueil Dalloz 1962, 248.

18) Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire 1964, 208; deutsche Übersetzung in Schulze, Ausl. Frankr. 7.

19) Recueil Dalloz 1966, 44; deutsche Übersetzung in Schulze, Ausl. Frankr. 17.

20) Juris-Classeur Périodique 1966 II 14577.

Mit bemerkenswerter Klarheit hat dafür die Cour de Paris in ihrer letzten Entscheidung vom 8. 7. 1971²¹⁾ schließlich zur urheberrechtlichen Stellung des Theaterregisseurs Position bezogen. Der Kläger hatte eine Operette von Offenbach bereits zweimal in Szene gesetzt und war auch für eine dritte Einstudierung dieses Werks in Paris vorgesehen. Wegen Besetzungsschwierigkeiten sagte er seine Mitwirkung jedoch kurzfristig ab. Der daraufhin verpflichtete Ersatzregisseur bemühte sich nicht um eine eigenständige Interpretation der Operette, sondern übernahm im wesentlichen die Konzeption des Klägers. Die Anleihen waren nach den Feststellungen des Gerichts so zahlreich und so offenkundig, daß von einer zufälligen Übereinstimmung nicht die Rede sein konnte. Da aber auch die Regie ein Geisteswerk sei und somit unter den Schutz des Gesetzes vom 11. 3. 1957 falle, wurde dem Kläger, wie schon in der Vorinstanz, ein Anspruch auf Schadensersatz zuerkannt sowie das Recht eingeräumt, die Veröffentlichung des Urteils in drei Zeitschriften seiner Wahl zu verlangen.

Insgesamt gesehen steht die Rechtsprechung in Frankreich einem Regieurheberrecht also überwiegend positiv gegenüber. Dabei kann sicherlich auch der Umstand eine Rolle spielen, daß das französische Gesetz nur einen reinen Urheberrechtsschutz, nicht aber ein Leistungsschutzrecht vorsieht²²⁾. Dementsprechend wurde das Rom-Abkommen von Frankreich bisher auch noch nicht ratifiziert.

21) Revue internationale du droit d'auteur 1973, 134.

22) Diese Vermutung äußert Nordemann in Film u. R. 1970, 75.

5. Italien

Auch das italienische Gesetz über den Schutz des Urheberrechts und anderer mit seiner Ausübung verbundener Rechte vom 22. 4. 1941 läßt eine ausdrückliche Regelung des Regieschutzes vermissen. Grundsätzlich wird den ausübenden Künstlern zwar in Titel II des Gesetzes ein Leistungsschutzrecht in Form von Vergütungsansprüchen und einem *droit moral* gegen Entstellungen eingeräumt²³⁾, bei der enumerativen Aufzählung der auf diese Weise geschützten Künstler in Art. 82 wird der Regisseur jedoch nicht ausdrücklich erwähnt.

Im übrigen sind aus Italien noch zwei sich widersprechende Gerichtsentscheidungen bekannt. Während die Corte di Appello di Napoli am 20. 8. 1958²⁴⁾ ein Miturheberrecht des Regisseurs am Bühnenwerk kategorisch ablehnte und eine im Vergleich zum Filmregisseur unterschiedliche rechtliche Behandlung für gerechtfertigt erachtete, billigte die Corte di Appello di Milano dem Bühnenregisseur wenige Wochen später die Stellung eines schöpferischen Bearbeiters des Theaterstückes zu²⁵⁾.

23) Vgl. Ulmer, Rechtsschutz, S. 24.

24) *Il diritto di Autore* 1959, 644.

25) Entscheidung vom 5. 12. 1958 in *Rivista di diritto industriale* 1962 II 227, 248.

6. Übriges Europa

Der Copyright Act 1956 von Großbritannien enthält in Art. 3 Abs. 1 eine enumerative Aufzählung der urheberrechtlich anerkannten Kunstwerke. Die Werke der darstellenden Kunst werden dabei nicht berücksichtigt. Dafür sind die ausübenden Künstler durch den Dramatic and Musical Performer's Act von 1925 im Hinblick auf die Herstellung von Schallplatten geschützt²⁶⁾, wobei eine genaue Begriffsbestimmung der geschützten Leistung allerdings fehlt²⁷⁾. Weitergehende Leistungsschutzrechte sind nach Ansicht britischer Fachkreise nicht angebracht, da insoweit vertragliche Regelungen eingreifen könnten. Ein Nachahmungsverbot wird schließlich mit der Begründung abgelehnt, etwas so Subtiles wie die persönliche Interpretation lasse sich nicht genau genug bestimmen, um daran absolute Rechte knüpfen zu können²⁸⁾.

Ungeklärt ist die Frage eines Regisseururheberrechts weiterhin in Belgien, obwohl sich die dortigen Gerichte bereits mehrfach mit Rechtsstreitigkeiten von Theaterregisseuren auseinanderzusetzen hatten. Im Verfahren "La Veuve joyeuse" hat die Cour d'Appel Brüssel²⁹⁾ den umstrittenen Regisseur Maurice Béjart zu einem symbolischen Schadensersatz in Höhe von einem Franc "zuzüglich gesetzlicher Zinsen" verurteilt, weil er Lehárs Operette durch seine kritisch aktualisierende Inszenierung zu einem "ganz anderen Werk" gemacht habe. Zu den eigenen Rechten des Regisseurs an der Inszenierung hat sich das Gericht dagegen nicht geäußert. Gleiches gilt für die Entscheidung desselben Gerichts vom 12. 11. 1969³⁰⁾, bei der es ausschließlich um eine dramaturgische Bearbeitung anlässlich der Inszenierung ging.

26) Vgl. Englische Urheberrechtsreform in GRUR 1954, 490.

27) Telsor, S. 58.

28) So der englische Urheberrechtsausschuß von 1951 (vgl. GRUR 1954, 490).

29) Entscheidung vom 29. 9. 1965; deutsche Übersetzung in Schulze, Ausl. Belg. 5.

30) Deutsche Übersetzung in Schulze, Ausl. Belg. 8.

In den Niederlanden wird der Schöpfer der Gesamtproduktion als Autor angesehen³¹⁾. Die Gesetze von Finnland und Polen gehen von einem sehr extensiven Werkbegriff aus, der die interpretatorische Leistung nicht unbedingt ausklammert³²⁾. Ähnliches kann über die Rechtslage in der UdSSR festgestellt werden, da das Gesetz vom 8.12.1961 auf eine auch nur beispielhafte Aufzählung der geschützten Werke verzichtet. Nach der allgemein gehaltenen Formulierung des Art. 96 Abs. 1 fallen in den Schutzbereich des Gesetzes "alle Werke der Literatur, der Wissenschaft und der Kunst, sofern sie nur das Ergebnis einer schöpferischen Tätigkeit sind"³³⁾.

Unklar ist die Rechtslage in der CSSR. Hier wird zwar den Künstlern ein Leistungsschutzrecht eingeräumt, "die Werke der Literatur oder der Kunst ... zur Darbietung bringen" (§ 36 Abs. 1 des Urheberrechtsgesetzes vom 25.3.1965). Bei der Definition des Begriffs "ausübender Künstler" erwähnt allerdings Luby³⁴⁾ den Regisseur im Gegensatz zum Ballettmeister, Dirigenten und Chormeister nicht.

Das jugoslawische Recht sieht in der Inszenierung nur die nicht schutzfähige Interpretation fremden Werks³⁵⁾. Ebenso kennen Norwegen und die Türkei keinen urheberrechtlichen Schutz der Inszenierung³⁶⁾, der dagegen in Rumänien vorbehaltlich einer Fixierung möglich erscheint³⁷⁾, da Art. 9 des Dekrets über das Urheberrecht vom 18.6.1956 die geschützten Werkgattungen nicht abschließend bezeichnet.

31) Pinner Vol. IV, S. 106.

32) Ebenso Telser, S. 58 f.

33) Knap in UFITA Bd. 37, S. 292 (1962).

34) In UFITA Bd. 55, S. 106 (1970).

35) Pinner Vol. IV, S. 108.

36) Pinner Vol. IV, S. 107 f.

37) Ebenso Telser, S. 58.

7. Amerika

In den meisten Ländern des amerikanischen Kontinents genießen Theaterinszenierungen keinerlei copyright-Schutz. Dies gilt für Chile, Costa Rica, die Dominikanische Republik, Ecuador, Guatemala, Haiti, Kolumbien, Mexiko, Nicaragua, Peru, Salvador und Venezuela³⁸⁾. Paraguay schützt zwar die ausübenden Künstler in gleicher Weise wie die Urheber, rechnet den Regisseur aber nicht hierzu³⁹⁾. In Brasilien, Kanada und Uruguay werden lediglich die schriftlich niedergelegten Regieanweisungen als solche als literarisches Werk anerkannt⁴⁰⁾.

In den USA werden unter dem Begriff "scenic arrangements" nur die Bühnenbilder geschützt⁴¹⁾. Die ausübenden Künstler können allerdings gegen ungenehmigte Aufnahmen und Sendungen ihrer Darbietungen in der Weise vorgehen, daß sie sich auf ihre literary property berufen⁴²⁾.

38) Pinner Vol. IV, S. 104 ff.

39) Pinner Vol. IV, S. 107.

40) Pinner Vol. IV, S. 103 und 108.

41) Pinner Vol. IV, S. 108.

42) Ulmer, Rechtsschutz, S. 21.

2. Teil: Das Spannungsfeld Autor - Regisseur aus urheberrechtlicher Sicht

I. Die Konflikte bei der Wiedergabe geschützter Werke

Wie bereits in anderem Zusammenhang erwähnt wurde¹⁾, ist eine Bühneneinstudierung, die das Buchdrama in allen Einzelheiten ohne die geringste Änderung übernimmt, reine Theorie. Zumindest kleinere Striche und sprachliche Retuschen sind in der Praxis grundsätzlich an der Tagesordnung. Dabei liegt es auf der Hand, daß dieses Faktum einen ständigen Zündstoff für mögliche Auseinandersetzungen zwischen dem Regisseur, auf den die "Einrichtung" - eine schwächere Form der Bearbeitung²⁾, die anders als diese zum eigentlichen Aufgabenbereich des Regisseurs zählt - regelmäßig zurückgeht, und dem betroffenen Autor in sich birgt. Gemessen an der Vielzahl der Änderungen sind tiefergehende Unstimmigkeiten zwar relativ selten. Denn meist lassen sich die Dramatiker von der Notwendigkeit einzelner Verbesserungen überzeugen und vertrauen im übrigen auf die größere Bühnenerfahrung der Regisseure³⁾. Unter den Konflikten, die der Theateralltag insgesamt mit sich bringt, spielen die Streitigkeiten zwischen Autoren und Regisseuren aber doch eine führende Rolle. Häufiger Anlaß sind dabei Uraufführungen, bei denen es gilt, im Hinblick auf alle zukünftigen Interpretationen eine erste, richtungsweisende Marke zu setzen.

Wie die Regisseure nur selten eine gerichtliche Klärung ihrer Rechtsprobleme zu erreichen suchen⁴⁾, so nehmen auch die Autoren nur in Ausnahmefällen den Beistand durch die Gerichte in Anspruch. Symptomatisch ist insoweit, daß der einzigen einschlägigen BGH-Entscheidung "Maske in Blau"⁵⁾ die

1) Oben, S. 67.

2) Schultze in Film u. R. 1972, 251.

3) Ebenso Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 142 (1972).

4) Vgl. oben S. 44 f.

5) Urteil vom 29. 4. 1970, GRUR 1971, 35.

Klage eines Bühnenverlags als des Rechtsnachfolgers der Urheber zugrunde lag⁶⁾. Unlängst schien es zwar so, als würde sich auch einmal wieder ein Autor selbst zur Anrufung der Gerichte durchringen können. Doch vor der mündlichen Verhandlung hat der zunächst so aufgebrachte Dichter Hartmut Lange den Antrag auf Erlaß einer einstweiligen Verfügung zurückgenommen, mit der er die Uraufführung seines Stücks "Aias" in der vorgesehenen Form verhindern wollte. Paradoxerweise begründete er diesen Schritt unter anderem mit seinem Respekt vor dem betreffenden Regisseur⁷⁾. Der amerikanische Dramatiker Edward Albee ließ es dagegen von vorneherein dabei bewenden, sich vor der Presse über die Verfälschung eines seiner Schauspiele bei der Aufführung in München zu beklagen⁸⁾. Auf elegante Weise entschied die Tochter von Bertolt Brecht einen Streit über angeblich antisemitische Tendenzen in der Kölner Inszenierung der "Dreigroschenoper" zu ihren Gunsten. Zwar sah sie - was sie besonders betont wissen wollte - von einem Verbot der fraglichen Aufführung ab, verweigerte dann aber eine Verlängerung des auslaufenden Aufführungsvertrags, was ansonsten nur eine Formsache ist⁹⁾.

Auch aus dem Ausland werden übrigens von Zeit zu Zeit Meinungsverschiedenheiten zwischen Autoren und Regisseuren gemeldet. In Zürich schaltete sich Friedrich Dürrenmatt so intensiv in die Proben seines neuen Stücks "Die Mitmacher" ein, daß der in allen wesentlichen Punkten korrigierte polnische Regisseur Andrzej Wajda sein Amt schließlich niederlegte¹⁰⁾. Einen

6) Auch die einstweilige Verfügung des LG Berlin vom 26. 6. 1974 gegen die umstrittene Neueinstudierung von Tennessee Williams' "Endstation Sehnsucht" (vgl. SZ Nr. 157 vom 11. 7. 1974, S. 15) wurde letztlich vom berechtigten Bühnenverlag angestrengt.

7) Vgl. SZ Nr. 19 vom 23. 1. 1974, S. 25.

8) Vgl. SZ Nr. 247 vom 26. 10. 1972, S. 29.

9) Vgl. SZ Nr. 221 vom 26. 9. 1975, S. 37.

10) Vgl. SZ Nr. 57 vom 9. 3. 1973, S. 13.

besonders eigenwilligen Weg beschritt der britische Dramatiker John Arden, um gegen vermeintliche Regiewillkür zu protestieren: Mit einigen Anhängern drang er in die Voraufführung seines eigenen Stückes "Island of the Mighty" ein und versuchte, durch Störungen einen Abbruch zu erzwingen¹¹⁾.

Wie man sieht, bestreiten die Dramatiker und deren Rechtsnachfolger ihren Kampf um eine werkgerechte Interpretation mit höchst unterschiedlichen Mitteln, wobei eine juristische Lösung allerdings überwiegend als ultima ratio angesehen wird. In der Fachpresse, die bei derartigen Unstimmigkeiten meist auf Seite der Autoren steht, wird der fehlende Mut zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung gerne kritisiert. "Wie unwissend, wie armselig, wie kinomäßig darf man eigentlich noch einen Schriftsteller auf die Bühne bringen, ohne daß der sich auflehnt?" fragte Karl Alfred Wolken anläßlich eines Theaterskandals in Rom¹²⁾. Und Reinhard Baumgart beklagte den Rückzug von Autor Hartmut Lange im oben erwähnten Streitfall, weil er gehofft hatte, "ein handfestes Urteil könnte unsere Theater, Dramaturgen, Regisseure dazu bewegen, vor allem Uraufführungen gemeinsam mit den Autoren zu erarbeiten, nicht ohne und schon gar nicht gegen sie"¹³⁾.

So sehr eine gerichtliche Klärung mitunter auch wünschenswert erscheinen mag, so darf die Signalwirkung eines solchen Urteils doch nicht überschätzt werden. Stets wird die getroffene Entscheidung nämlich zu sehr von den Umständen des Einzelfalls geprägt sein, um künftige Konflikte ausschließen zu können. Da die ordentlichen Gerichte zudem nur in Fällen offensichtlicher Umgestaltungen eingreifen können, mit der Beurteilung ästhetischer Qualitäten dagegen überfordert wären, sollte der Autor seine Interessen vorzugs-

11) Vgl. SZ Nr. 280 vom 5.12.1972, S. 9.

12) Vgl. SZ Nr. 116 vom 21.5.1973, S. 16.

13) Vgl. SZ Nr. 19 vom 23.1.1974, S. 25.

weise dadurch zu wahren suchen, daß er zumindest für Uraufführungen auf der Mitwirkung eines Regisseurs seines Vertrauens besteht¹⁴⁾. Gänzlich werden sich Konflikte allerdings auch auf diese Weise niemals vermeiden lassen, so daß die Juristen weiterhin damit rechnen müssen, wenigstens von Zeit zu Zeit mit solchen Problemen konfrontiert zu werden.

14) Ähnlich Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 142 (1972).

1. Textliche Änderungen durch den Regisseur

a) Das grundsätzliche Änderungsverbot

Das dem Urheberrecht immanente generelle Änderungsverbot¹⁵⁾ gilt grundsätzlich auch für die Wiedergabe von Bühnenwerken. Eine Sonderregelung hinsichtlich der Änderungen zu Aufführungszwecken, wie sie etwa das schweizerische Urheberrechtsgesetz in Art. 28 vorsieht, findet sich im deutschen Gesetz nicht. In seiner Entscheidung "Maske in Blau"¹⁶⁾ hat der BGH nochmals bekräftigt, daß dem Bühnendichter ebenso wie jedem anderen Urheber das Recht zukomme, "selbst darüber zu bestimmen, in welcher Gestalt sein geistiges Kind an die Öffentlichkeit treten soll". Bei einem Meinungsstreit zwischen Autor und Regisseur sei daher stets die Auffassung des Autors maßgebend¹⁷⁾.

Damit hat der BGH eine Rechtsprechung konsequent fortgesetzt, die im Jahre 1927 ihren Anfang genommen hatte. Neben zwei Schiedssprüchen¹⁸⁾ ist aus dieser Zeit eine Entscheidung des Landgerichts Berlin I¹⁹⁾ zu erwähnen, die unter anderem die schwer verständliche Feststellung enthält, durch das Änderungsverbot werde "natürlich die Freiheit des Regisseurs eines Schauspiels, das Schauspiel seinen künstlerischen Ansichten entsprechend bühnenmäßig auszugestalten, nicht beschränkt"²⁰⁾.

15) Vgl. insoweit oben S. 169.

16) In GRUR 1971, 35.

17) a. a. O., S. 37.

18) Schiedsspruch des Bühnenschiedsgerichts Berlin vom 19.1.1927 sowie die Berufungsentscheidung des Oberschiedsgerichts Berlin vom 16.6.1927, beide abgedruckt bei Litten, S. 31 ff.

19) Urteil vom 29.3.1927, abgedruckt bei Litten, S. 37 ff.

20) a. a. O., S. 39.

In der Literatur wurde der Spruch des BGH im genannten Verfahren einhellig begrüßt²¹⁾. Denn stets sei das Interesse eines Urhebers schutzwürdig, "daß sein Werk einem größeren Personenkreis nicht anders zur Kenntnis gelangt als in der von ihm verliehenen individuellen Gestalt"²²⁾. Auch stehe das urheberrechtliche Änderungsverbot keineswegs im Widerspruch zur Kunstfreiheitsgarantie der Verfassung, da die Freiheit der Kunst nicht völlige Schranken-, Bindungs- und Verantwortungslosigkeit gegenüber dem aufzuführenden Werk bedeuten könne²³⁾. Ein Regisseur, der das Vorrecht des Autors leugne, mißverstehe daher das Wesen seiner künstlerischen Freiheit²⁴⁾.

Allerdings kommt dem grundsätzlichen Änderungsverbot bei der Aufführung von Bühnenwerken, und auch insoweit besteht weitgehende Einigkeit, keine ähnlich unbeschränkte Gültigkeit zu wie beispielsweise im Bereich der bildenden Kunst. Anders als das Gemälde oder die Skulptur benötigt nämlich das Drama eine ständige Anpassung an die veränderten Zeitumstände, um sein Publikum erreichen zu können²⁵⁾. Eine gänzlich unveränderte Wiedergabe ist bei manchen Stücken überdies schon gar nicht realisierbar²⁶⁾.

21) So Ulmer in seiner zustimmenden Anmerkung in GRUR 1971, 40 und - mit Einschränkungen - Hubmann in der Anmerkung bei Schulze, BGHZ 174; ferner Leinveber in GRUR 1971, 150 sowie Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 141 (1972); bereits vorher hatten Fromm in GRUR 1962, 565 und Nordemann in Film u. R. 1970, 74 eine ähnliche Meinung vertreten.

22) So die Formulierung von Grohmann (S. 78).

23) Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 130 (1972).

24) In diesem Sinne Schultze in Film u. R. 1972, 260.

25) Dies verkannte Pfitzner bei seiner entgegengesetzten Stellungnahme in Werk und Wiedergabe, S. 59.

26) Vgl. oben S. 67.

b) Die Ausnahmen vom Änderungsverbot

Das Urheberrechtsgesetz trifft in § 39 UrhG selbst eine Regelung über die Ausnahmen vom allgemeinen Änderungsverbot zugunsten eines Werknutzungsberechtigten. Nach Abs. 1 der genannten Bestimmung kann die Zulässigkeit von Änderungen durch abweichende Vereinbarungen begründet werden, was im Zeichen der geltenden Vertragsfreiheit allerdings eine bare Selbstverständlichkeit ist. Zwar werden die Aufführungsverträge normalerweise von der Theaterleitung abgeschlossen, so daß sich der Regisseur nicht direkt auf etwaige Vereinbarungen berufen kann. Jedoch leitet er seine Rechtsstellung dem Autor gegenüber insoweit vom unmittelbar berechtigten Intendanten ab²⁷⁾.

Außer den regelmäßig unproblematischen ausdrücklichen Abmachungen sind in diesem Zusammenhang auch die stillschweigend getroffenen zu erwähnen. Sie ergeben sich oft aus den Umständen des konkreten Falls, wobei in erster Linie die personellen und technischen Möglichkeiten der betreffenden Bühne zu berücksichtigen sind. Wer sein Stück einem Zimmertheater zur Darstellung überläßt, erklärt sich damit in aller Regel konkludent mit der Streichung von Massenszenen einverstanden. Bei Aufführungen von Freilichttheatern sind zwangsläufig Abstriche bezüglich der szenischen Gestaltung zu machen, und den Laienbühnen fehlen für aufwendige Einstudierungen häufig die finanziellen Mittel. Aber auch die Eigenarten eines Theaterunternehmens dürfen, soweit sie allgemein bekannt sind, bei der Vertragsauslegung nicht außer acht bleiben. Dieser Aspekt wurde vom BGH bei seiner Entscheidung "Maske in Blau" zu wenig beachtet²⁸⁾. Grundet sich der Ruf eines Theaters nämlich primär auf seinen unkonventionellen Aufführungsstil, so liegt im Zweifel und in bestimmten Grenzen im Abschluß des Aufführungsvertrags mit eben dieser Bühne die Zustimmung zu einer ihrem Stil entsprechenden Fassung.

27) Ebenso Gnekow, S. 22.

28) Vgl. GRUR 1971, 39.

Neben diesen sich ganz aus dem konkreten Fall ergebenden Einzelabmachungen wird grundsätzlich auch, soweit nicht eine entgegenstehende Vertragsklausel aufgenommen wurde, die Geltung des Bühnenbrauchs vereinbart. Nach diesem Gewohnheitsrecht des Theaterlebens sind die üblichen kleineren Striche und Sprachglättungen erlaubt, solange der Wesensgehalt des Stückes nicht entscheidend verändert wird²⁹⁾. Auch die Streichung von unbedeutenden Nebenrollen oder die Zusammenfassung mehrerer solcher "Stichwortgeber" können je nach Rang des Theaters vom Bühnenbrauch gedeckt sein. Bei den umfangreichen klassischen Werken, die allerdings ohnedies nicht mehr geschützt sind, sind sogar stärkere Kürzungen gebräuchlich³⁰⁾.

Speziell auf dem Gebiet der Operette, deren besonderer Reiz von jeher häufig in ihren Bezügen zum Zeitgeschehen lag³¹⁾, ist eine Aktualisierung etwa in Form neuer Couplets-Texte durchaus theaterüblich. Zu Recht ging daher der BGH davon aus, daß dem Regisseur von Operetten auch ohne besondere Vereinbarungen ein weitgehender Modernisierungsspielraum eingeräumt werden müsse³²⁾. Eine ähnliche Haltung hat übrigens die Cour d'Appel Brüssel eingenommen, als sie im Falle einer über fünfzig Jahre alten Operette keine Verpflichtung anerkannte, "die ursprüngliche Inszenierung streng zu befolgen"³³⁾. Auch ein Blick nach Österreich ist an dieser Stelle noch interessant, wo die "billige Bühnengewohnheit" neben dem geschriebenen Recht - wenn auch subsidiär - als Rechtsquelle "in Betracht zu ziehen ist"³⁴⁾.

29) Ebenso Leinweber in GRUR 1962, 77.

30) Vgl. oben S. 67.

31) Dies gilt vor allem für die Werke von Jacques Offenbach.

32) Vgl. GRUR 1971, 38 und die zustimmende Anmerkung von Ulmer auf Seite 41.

33) Vgl. Schulze, Ausl. Belg. 5, S. 12.

34) Vgl. die Entscheidung des Bühnen-Oberschiedsgerichts in ÖJZ 1973, 411.

Läßt sich die Frage der Zulässigkeit von Änderungen nicht mit Hilfe der Vertragsvereinbarungen - seien sie expressis verbis getroffen oder im Wege der Vertragsauslegung zu ermitteln - beantworten, so wird als letztes Regulativ die Regelung des § 39 Abs. 2 UrhG bedeutsam. Hiernach sind Änderungen des Werkes und seines Titels insoweit erlaubt, als der Urheber seine Einwilligung nach Treu und Glauben nicht versagen kann. Bei der Auslegung dieser Norm wird es in der Praxis häufig Überschneidungen zum überörtlichen Bühnenbrauch geben, doch kommt der gesetzlichen Ausnahmebestimmung durchaus noch eine eigene Bedeutung zu. Vor allem kann die Geltung des Bühnenbrauchs nach den Regeln der Vertragsfreiheit ausgeschlossen werden³⁵⁾, während § 39 Abs. 2 UrhG nicht abdingbar ist, da der hierin zum Ausdruck kommende Grundsatz von Treu und Glauben nicht in den Modifizierungsspielraum der Parteien fällt³⁶⁾. Deshalb war es bedenklich, daß nach den "Allgemeinen Bestimmungen über den Geschäftsverkehr zwischen Bühnenverlagen und Werkberechtigten" von 1956³⁷⁾ nur "unwesentliche Änderungen, für die der Berechtigte seine Zustimmung nach Treu und Glauben nicht versagen darf", gestattet sein sollten³⁸⁾. Auch gegenüber dem ursprünglich geltenden § 9 Abs. 2 LUG bedeutete diese Formulierung in § 7 Nr. 1 Buchst. b der Allgemeinen Bestimmungen eine durch nichts gerechtfertigte Einschränkung³⁹⁾.

Wurde von einer Vereinbarung des Bühnenbrauchs allerdings ausdrücklich abgesehen, so kann dieser Gesichtspunkt auch nicht über die Regelung des § 39 Abs. 2 UrhG ins Spiel gebracht werden. Vielmehr müssen dann besondere

35) Insoweit zutreffend der BGH in GRUR 1971, 39.

36) In diesem Sinne wohl auch Möhring-Nicolini, § 39 Anm. 10.

37) Abgedruckt bei Schulze, Urhebervertragsrecht, 1. Aufl., S. 226 ff.

38) Vgl. a. a. O., S. 231.

39) Der neue Formularaufführungsvertrag trägt dagegen in § 9 der geltenden Rechtslage Rechnung (vgl. Schulze, Urhebervertragsrecht, 2. Aufl., S. 336).

Umstände hinzutreten, um die genannte Bestimmung zur Anwendung bringen zu können. Zu denken ist hierbei insbesondere an die mögliche Verletzung geltender Gesetze. So müssen selbstverständlich Äußerungen, die einen Beleidigungsprozeß auslösen könnten, nicht in die Aufführung übernommen werden. Andererseits sind aber mitunter auch Kürzungen von einem solchen Umfang, daß sie vom Bühnenbrauch nicht mehr gedeckt sind, nach § 39 Abs. 2 UrhG zulässig, wenn die Aufführung ansonsten nicht zu realisieren wäre. Schließlich zwingen manchmal unvorhersehbare Notsituationen zu außergewöhnlichen Eingriffen. Streiken beispielsweise die Choristen, so kann es im Einzelfall legitim sein, wenn verbindende Worte eines Erzählers an die Stelle der Chorszenen treten⁴⁰⁾.

Neben den unumgänglichen Änderungen sind in gewissem Rahmen noch solche Umgestaltungen zulässig, die geeignet sind, des Autors Aussage dem Publikum verständlicher zu machen⁴¹⁾. Da der Regisseur die Aufführungstechnik regelmäßig besser beherrscht als der Bühnenschriftsteller, muß ihm im Interesse einer sachgerechteren Verwertung ein Mindestmaß an interpretatorischer Freiheit zugestanden werden⁴²⁾. Schon Goethe räumte dem Spielleiter eine Befugnis zu Änderungen ein, sofern dem Stück nur der Grundgedanke unversehrt erhalten blieb⁴³⁾. Problematisch wird es jedoch dort, wo in die formelle Struktur des Bühnenwerks nicht unerheblich eingegriffen wird. Der urheberrechtliche Schutz erstreckt sich schließlich nicht nur auf den Inhalt, sondern im Grundsatz ebenso intensiv auf die konkret gewählte Form. Deshalb sind auch rein formelle Änderungen von einigem Gewicht nur insoweit erlaubt, als sie für die Verdeutlichung der dichterischen Aus-

40) Eine nur schwer zu ersetzende Rolle spielt der Chor vor allem im antiken Drama.

41) In diesem Sinne auch Ferdinand Sieger in seinem Richtlinien-Vorschlag für zulässige Änderungen an Bühnenwerken (zitiert von Schultze in Film u. R. 1972, 259).

42) Grohmann, S. 22.

43) Vgl. Müller in UFITA Bd. 12, S. 35 (1939).

sage unverzichtbar erscheinen. Dabei wird man die Zulässigkeit um so eher bejahen können, je geringer die Gestaltungshöhe der abgeänderten Textstelle ist⁴⁴⁾. Verfehlt wäre es allerdings, hieraus den Schluß ziehen zu wollen, ernste Werke seien ausnahmslos verbindlicher als Unterhaltungsstücke⁴⁵⁾, wie der Blick auf eine Reihe überdimensionaler Dramen nicht nur der klassischen Epoche, sondern auch der Gegenwart⁴⁶⁾ zeigt.

Der Bereich des Erlaubten wird jedenfalls stets dann verlassen, wenn die Tendenz des Stücks verschleiert, abgeschwächt oder gar abgeändert wird⁴⁷⁾. Auch angebliche oder tatsächliche Qualitätsverbesserungen und ein größerer Erfolg beim Publikum können tendenzverändernde Eingriffe nicht rechtfertigen⁴⁸⁾. Die geistige Substanz des Bühnenwerks muß, sofern nicht ausdrücklich eine anderslautende Vereinbarung getroffen wurde, voll erhalten bleiben. Insoweit ist auch ein abweichender Bühnenbrauch nicht denkbar.

44) Ebenso Grohmann, S. 43.

45) Diese These wird im Ansatz von Zschokke (S. 102) vertreten.

46) Vgl. zu den in dieser Hinsicht exemplarischen Werken Rolf Hochhuths oben S. 22.

47) Möhring-Nicolini, § 39 Anm. 9; ähnlich das Kammergericht im Urteil vom 9.2.1968, UFITA Bd. 58, S. 288 (1970); ebenso bereits das Bühnenschiedsgericht Berlin in UFITA Bd. 3, S. 330 ff. (1930).

48) So der BGH in GRUR 1971, 37 sowie Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 141 (1972).

2. Die Verbindlichkeit von Regieanweisungen

Es wird heute kaum noch bestritten, daß die Regieanweisungen grundsätzlich wesentlich weniger verbindlich sind als der Damentext selbst⁴⁹⁾. Sie sollen die Aufführungsform des jeweiligen Stückes nicht ein für allemal im Detail festlegen, sondern haben für die Realisierung oft nur eine Art Richtlinienfunktion⁵⁰⁾. Dies folgt allein schon aus der Tatsache, daß manche Anweisungen wörtlich genommen gar nicht realisierbar sind. Richard Wagners Forderung, wonach am Schluß von "Rheingold" die Götter auf einer "Regenbogenbrücke über das Tal hinüber bis zur Burg" Walhall zuschreiten sollen, konnte auch im Zeitalter moderner Technik nicht erfüllt werden. In einer solchen Anmerkung war von Anfang an nur eine Aufforderung an den Regisseur zu sehen, nach einer Lösung zu suchen, die den visionären Vorstellungen des Autors möglichst nahe kommt.

Andere Anweisungen sind zwar theoretisch durchführbar, scheitern aber selbst bei überdurchschnittlich ausgestatteten Bühnen an den fehlenden technischen oder finanziellen Voraussetzungen. Darüber hinaus kann besonders bei älteren Werken das Ziel einer adäquaten Wiedergabe oft nur durch bewußte Mißachtung der Regieanweisungen erreicht und die zeitlose Aussage durch den Verzicht auf eine überholte Aufführungsform erhalten werden⁵¹⁾. Aber auch modernen Stücken würde eine peinliche Befolgung ihrer Regieanweisungen nicht immer zum Vorteil gereichen. Der Theaterkritiker Heinrich Vormweg berichtete über die Inszenierung eines Dramas von H. D. Lawrence, daß die pedantische Beachtung der sehr umfangreichen Anweisungen zu einer etwas "überplanten" Aufführung geführt habe, zu einer "übergenaugigkeit" und "einer Künstlichkeit der Realitätsnachahmung", die der Intention des

49) In diesem Sinne auch der BGH in GRUR 1971, 37.

50) Insoweit richtig Gnekow, S. 36 f.; ähnlich wohl auch Grohmann, S. 85.

51) Hierzu eingehender oben S. 138 ff.

Stückes kaum entsprochen haben dürfte⁵²⁾.

Allerdings darf aus dem grundsätzlich nur erläuternden Charakter der Regieanweisungen keinesfalls geschlossen werden, sie könnten vom Regisseur völlig unbeachtet bleiben. Die häufig vertretene Ansicht, in ihnen liege nur eine unverbindliche "Anregung zu eigenem Schaffen"⁵³⁾, so daß bei Eingriffen in die Regieanweisungen "weder sprachlich noch begrifflich eine Änderung" vorliegen könne⁵⁴⁾, geht entschieden zu weit. Ebenso verfehlt ist die These, die szenischen Anmerkungen seien gewöhnlich nur eine "notwendige Unterstützung des Lesers", würden aber noch lange nicht "einen nach Bühnengesetzen sich entwickelnden szenischen Vorgang beschreiben"⁵⁵⁾. Zumindest ihrem wesentlichen Inhalt nach sind die Anweisungen vielmehr häufig integraler und damit für die Wiedergabe verbindlicher Bestandteil des Autorenwerks⁵⁶⁾. Mitunter werden nämlich die Intentionen des Autors nicht schon aus dem Dialog, sondern erst in Verbindung mit den beigegebenen Erläuterungen erkennbar. Es macht etwa einen Unterschied, ob die dargestellte Person "in aufrichtiger Trauer" oder "mit kaum verhohlener Erleichterung" vom Tod der Erbtante berichtet, ob sie "in ehrlicher Zuneigung" oder "mit ironischem Unterton" ihre Hilfe anbietet.

Solche Kommentierungen, die eine Charakterisierung der handelnden Personen beinhalten und auf diese Weise die dichterische Aussage erst vollständig offenbaren, binden den Regisseur stärker als die Mehrzahl der Textpassagen⁵⁷⁾.

52) Vgl. SZ Nr. 32 vom 7.2.1974, S. 29.

53) Lyon, S. 27; ebenso Litten, S. 25 und Gnekow, S. 40; a.A. Reiners, S. 111.

54) Gnekow, S. 40.

55) Litten, S. 25.

56) Anders Telser, für die Regieanweisungen "lediglich der Erklärung dienen" (S. 44). Richtig dagegen Porstendorfer, S. 27 und - was nicht verwundern dürfte - Pfitzner in Werk und Wiedergabe, S. 102.

57) Ähnlich Fromm, zitiert von Schultze in Film u. R. 1972, 257.

Ihre Mißachtung würde die Tendenz des Stückes oft erheblicher verändern als selbst umfangreiche Umgestaltungen des Dialogs. Dies war beispielsweise bei der Aufführung der "Maske in Blau" in Bremen der Fall, als aus der Figur des Gonzala, der in der Personenbeschreibung des Textbuchs als "sehr korrekter, vornehm-ruhiger Typ, ... manchmal komisch aufge-regt" dargestellt wird, nach den Feststellungen der Gerichte ein "Clown" wurde⁵⁸⁾.

Der urheberrechtliche Schutz darf deshalb die Regieanweisungen nicht pauschal ausklammern. Soweit diese den Inhalt des Dramas näher festlegen und damit die Absichten des Autors verdeutlichen, fallen sie vielmehr ebenfalls unter das allgemeine Änderungsverbot. Nur solche Anmerkungen können unbedenklich übergangen werden, die nicht den Kern des Stücks, sondern lediglich die äußere Gestaltung berühren und dabei häufig den Geschmack der Zeit allzu deutlich erkennen lassen. Die schutzwürdigen Interessen der Dramatiker würden im übrigen nicht ausreichend gewahrt, falls eine Mißachtung der Regieanweisungen grundsätzlich nur bei "bewußter und gewollter Verunglimpfung der Absicht des Autors" als Rechtsverletzung angesehen würde⁵⁹⁾. Einschneidende Änderungen brauchen nämlich auch dann nicht hingenommen zu werden, wenn sie in bester Absicht erfolgen.

Für den verbindlichen Teil der Anweisungen gelten selbstverständlich in vollem Umfang die oben beschriebenen Ausnahmeregelungen. Nach § 39 Abs. 2 UrhG sind vor allem solche Abweichungen zulässig, die nach zwingenden sicherheitsrechtlichen Vorschriften geboten sind. Auch das Jugendarbeitsschutzgesetz, das eine Mitwirkung von Kindern am späteren Abend untersagt⁶⁰⁾, macht öfters Änderungen notwendig.

58) So der BGH in GRUR 1971, 37.

59) So Schultze in Film u. R. 1972, 253.

60) § 8 Abs. 2 Satz 1 Jugendarbeitsschutzgesetz.

Will der Bühnendichter also auch nicht mit seinen Anmerkungen die künftige Aufführungsform in allen Einzelheiten endgültig festlegen, wodurch das lebendige Theater in der Tat "in Formalität sterilisiert würde"⁶¹, so müssen diese doch vom Regisseur in ihrer Quintessenz als Richtlinien anerkannt werden, die insoweit obligatorisch sind, als sie dem Verständnis des Gesamtwerks dienen. Hiergegen wird erschreckend oft von Regisseuren verstoßen, die sich über Regieanweisungen allzu leichtfertig hinwegsetzen und dabei meist - ob gewollt oder nicht - den Autor nicht interpretieren, sondern ihm widersprechen. Ein ungeschminktes Wort des Feuilletonisten K. H. Ruppel sollte zu denken geben: "Es scheint wenigstens manchmal, die Regisseure beginnen zu merken, daß nicht alles, was 'im Buch steht', von Tröpfen und Ignoranten stammt, denen man erst einmal inszenatorisch in die Fresse treten muß, sondern zuweilen auch von Leuten, die etwas von Dramaturgie und sonstigen theatralischen Kunstgriffen verstanden."⁶²

61) Lyon, S. 26.

62) Vgl. SZ Nr. 123 vom 31.5.1972, S. 35.

3. Sonstige Änderungen

Eine Verfälschung des Bühnenwerks setzt keineswegs unbedingt Eingriffe in den Text oder einen Verstoß gegen ausdrückliche Regieanweisungen voraus⁶³⁾. Wird der Text nur gesprochen, aber nicht den Intentionen des Autors entsprechend gespielt⁶⁴⁾, wird das Stück also "in einer ihrem Sinn ganz gegenteiligen Weise dargebracht", so bedeutet dies regelmäßig eine erhebliche Verletzung von "Wesensgehalt und Gefühlseigenart" des Dramas⁶⁵⁾. So kann der Regisseur, auch ohne nur ein einziges Wort zu verändern, das ihm anvertraute Werk vollkommen "aus den dramatischen und psychologischen Angeln heben"⁶⁶⁾.

Häufigste Ursache für nicht restlos geglückte Interpretationen dürfte die falsche Besetzung einer der Hauptrollen sein. Fehlbesetzungen gibt es, seit Theater gespielt wird, und sie werden sich auch niemals vollständig vermeiden lassen, da die ideale Verkörperung bestimmter Rollen mangels entsprechender Darsteller oft gar nicht möglich ist⁶⁷⁾. Deshalb wäre es überzogen und müßte zweifelsohne zu einer Lähmung des Theaterlebens führen, wollte man in jeder Fehlbesetzung eine Urheberrechtsverletzung sehen. Werden die Charaktere der auftretenden Figuren jedoch gezielt "in einer Weise verändert, die mit dem Wesensgehalt des Stückes nicht vereinbar ist"⁶⁸⁾, so ist die Grenze zwischen nur mißglückter Darstellung und rechtlich relevanter Verfälschung eindeutig überschritten. Dabei bleibt es ohne Belang, ob der

63) Dies zieht Schmieder (UFITA Bd. 63, S. 143 (1972)) unverständlicherweise in Zweifel.

64) Von einem solchen Fall berichtet Wolken in der SZ Nr. 116 vom 21. 5. 1973, S. 16.

65) So Elster in UFITA Bd. 3, S. 389 f. (1930).

66) Vgl. Joachim Kaiser in der SZ Nr. 93 vom 21. 4. 1973, S. 35.

67) Der Mangel an echten Wagner-Sängern muß beispielsweise schon fast als chronisch bezeichnet werden.

68) So der BGH in GRUR 1971, 38.

Autor eine ausdrückliche Personenbeschreibung verfaßt hat⁶⁹⁾, oder eine zumindest grobe Charakterisierung, wie dies meist ohne Schwierigkeiten geschehen kann, "zwischen den Zeilen" herauszulesen ist. Goethe hat etwa die Figur des Götz von Berlichingen in seinem Schauspiel nicht näher umrissen, die Besetzung der Rolle mit einem Liliputaner müßte man aber dennoch als eine offenkundige Mißachtung seiner Intentionen bezeichnen. In einem ähnlich gelagerten, wenn auch nicht ganz so krassen Fall untersagte das Landgericht Berlin durch einstweilige Verfügung⁷⁰⁾ die Darstellung des "attraktiv-brutalen Verführers und Vergewaltigers" im Bühnenstück "Endstation Sehnsucht" durch einen farbigen Schauspieler. Der Autor Tennessee Williams hielt diese Besetzungsidee für eine "unstatthafte Schmähung der schwarzen Rasse", die durch den Inhalt seines Werks in keiner Weise gerechtfertigt würde.

Ähnliche Grundsätze haben für Einlagen jedweder Art zu gelten. Soweit sie theaterüblich sind, wie zusätzliche Liedstrophen in der Operette oder einzelne Inszenierungsgags im Lustspiel, bleibt dem Regisseur ein relativ weitgehender Gestaltungsspielraum, der aber niemals eine Änderung der Grundtendenz des Bühnenwerks legitimieren kann. So wäre es etwa unzulässig, aus einem unbeschwerten Unterhaltungsstück eine sozialkritische Parabel⁷¹⁾, aus einem unpolitischen Schauspiel Agitationstheater oder aus einer problembeladenen Tragödie eine schwungvolle Satire zu machen. Gibt der Autor mit seinem Werk ein weltanschauliches Bekenntnis ab, so hat dies selbstverständlich toleriert zu werden⁷²⁾. Wenn der Regisseur glaubt, sich mit der Aussage

69) Hierzu oben S. 235 f.

70) Entscheidung vom 26. 6. 1974, Film u. R. 1974, 534.

71) So geschehen bei Bėjarts Inszenierung der "Lustigen Witwe" (vgl. Horst Koegler in Opernwelt, Heft 2/1964, S. 7).

72) Gegen diese Verpflichtung wurde in dem vom Bühnenoberschiedsgericht Berlin im Jahre 1930 entschiedenen Fall "Die Affaire Dreyfus" (UFITA Bd. 3, S. 330 (1930)) verstoßen.

des Dramatikers nicht identifizieren zu können, muß er daher notfalls von einer Inszenierung des fraglichen Stücks Abstand nehmen.

Daß rein spekulative Regieeinfälle häufig im Widerspruch zu den schutzwürdigen Interessen des Autors stehen, liegt auf der Hand. Mit Recht hat sich Günter Grass gegen die völlig unmotivierte Einfügung einer Striptease-Szene bei der Münsteraner Aufführung seines Schauspiels "Davor" zur Wehr gesetzt⁷³⁾. Überwiegend sind es allerdings die Regisseure und Intendanten, die den Drang zahlreicher moderner Bühnenschriftsteller zu einer totalen Enttabuisierung im Hinblick auf das "sittliche Empfinden" ihres Publikums bremsen müssen.

Die Verwendung von Bühnenmusiken ist bei Sprechstücken durchaus gebräuchlich und daher als solche nicht zu beanstanden. Die Auswahl passender Musikstücke steht dabei im Grundsatz dem Regisseur - eventuell unter Heranziehung eines Komponisten - frei, soweit sich die musikalische Umrahmung wenigstens in etwa mit dem Charakter des Schauspiels vereinbaren läßt. Bei Werken des Musiktheaters stellt die Einfügung zusätzlicher Kompositionen stets - also auch, wenn sie vom gleichen Komponisten stammen - einen genehmigungspflichtigen Vorgang dar, da der Urheber hier das Problem der Bühnenmusik bereits abschließend geregelt hat. Auch eine musikalische Aussage muß immer erhalten bleiben⁷⁴⁾. Wie Schultze überzeugend ausführt, kann daher keinem Komponisten zugemutet werden, "einen Fremdkörper in seinem Werk zu dulden, und die Entscheidung darüber, ob es ein Fremdkörper ist oder ob die Einlage sich gut amalgamiert, muß dem Urheber des Werkes überlassen bleiben, in dessen Werk die Einlage eingehen soll"⁷⁵⁾.

73) Vgl. Nordemann in Film u. R. 1970, 74.

74) So zutreffend der BGH in GRUR 1971, 38.

75) Film u. R. 1972, 253.

Die Zulässigkeit etwaiger Filmeinblendungen sowie choreographischer oder pantomimischer Einlagen richtet sich ebenfalls prinzipiell danach, ob derartige Ergänzungen mit der dichterischen Aussage zumindest bei großzügiger Betrachtung in Einklang gebracht werden können. Je nach Art des aufzuführenden Werks gesteht der Bühnenbrauch dem Regisseur diesbezüglich eine unterschiedlich bemessene Gestaltungsfreiheit zu. Unter Umständen kann auch der individuelle Aufführungsstil der betreffenden Bühne eine gewisse Rolle spielen. Wird etwa der Prager "Laterna magica", deren Erfolgsgeheimnis allein auf der Verbindung von Film und lebendiger Gestaltung beruht, ein Aufführungsrecht eingeräumt, so kann die Einblendung von Filmstreifen im nachhinein regelmäßig auch dann nicht untersagt werden, wenn bei dem konkreten Stück ansonsten Einlagen dieser Art nicht üblich sind.

Aus dem Bisherigen ergibt sich von selbst, daß Persiflierungen, die gar nicht erst versuchen, die Tendenz des Stückes zu erhalten, durch den Aufführungsvertrag niemals gedeckt sind, falls sich der Autor nicht ausdrücklich mit einer Travestie einverstanden erklärt hat. Allein schon aus diesem Grunde kann dem BGH-Urteil "Maske in Blau"⁷⁶⁾ die Zustimmung nicht versagt werden. Der den Parteien bekannte "Bremer Stil" mag zwar eine radikale Modernisierung rechtfertigen, nicht aber eine vorsätzliche "Verhohnepiepelung"⁷⁷⁾. Kein Urheber braucht es hinzunehmen, wenn ein Interpret durch die Art der Wiedergabe "seiner Animosität und Aggression gegen Autor und Stück" Ausdruck verleihen will⁷⁸⁾. Der wiedergebende Künstler kann seine ablehnende Haltung auf legalem Wege nur dadurch unterstreichen, daß er eine Beschäftigung mit dem unliebsamen Stück ablehnt.

76) GRUR 1971, 35.

77) Mit dem Slogan "Gekonnte Verhohnepiepelung der MASKE IN BLAU" warb das beklagte Bremer Theater anlässlich der Premiere selbst (vgl. GRUR 1971, 38).

78) Vgl. Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 134 (1972).

Bei tendenzverändernden Eingriffen liegt in aller Regel nicht nur eine als solche wertneutrale Änderung, sondern zugleich eine Entstellung im urheberrechtlichen Sinne vor⁷⁹⁾, weil die "ästhetische Bedeutung" des Bühnenwerks verletzt wird⁸⁰⁾. Folglich können sich die betroffenen Autoren sowohl auf den ungeschriebenen Grundsatz des allgemeinen Änderungsverbots, als auch auf die ausdrückliche Bestimmung des § 14 UrhG berufen. Die Besonderheit der zweiten Alternative liegt darin, daß eine dem § 39 Abs. 2 UrhG entsprechende Regelung fehlt. Zu Entstellungen muß der Urheber seine Einwilligung nach Treu und Glauben niemals geben.

Zusammenfassend kann für alle Arten von Änderungen festgestellt werden, daß Abweichungen vom geschützten Original überhaupt nur solange zulässig sein können, wie die Tendenz des Stücks unangetastet bleibt. Liegt diese Voraussetzung vor, so muß für die weitere Prüfung ganz auf die Umstände des Einzelfalls abgestellt werden. Wird der Aussagegehalt des Autorenwerks dagegen verfälscht, erübrigen sich weitere Überlegungen. Ein "insgeheimer Verrat" an dem zur Aufführung gebrachten Drama⁸¹⁾ ist mit dem Wesen der Interpretation ausnahmslos unvereinbar. Hieran ändert sich auch nichts durch die Erfahrung, daß mitunter gerade die "Vergewaltigung" eines Werks ein hinreißendes Theatererlebnis zustande bringen kann⁸²⁾.

79) Ähnlich Grohmann, S. 84 f.

80) So die Definition von Löhlein (S. 12).

81) Hirsch Ballin in seiner Urteilsanmerkung in Schulze, Ausl. Belg. 5, S. 14.

82) Vgl. Horst Kogler in SZ Nr. 159 vom 14. 7. 1972, S. 12.

II. Aufführungen ungeschützter Werke

Das deutsche Urheberrecht begrenzt den Schutz auf regelmäßig siebenzig Jahre nach dem Tode des Urhebers (§ 64 Abs. 1 UrhG). Nach Ablauf dieser Frist kann das Bühnenwerk in beliebiger Form wiedergegeben werden, darf verfälscht und entstellt werden und kann Gegenstand von Bearbeitungen jeder denkbaren Art sein. Selbst Parodien und Travestien können somit nicht unterbunden werden, wobei auf diesem Gebiet allerdings ohnedies oft die Grenze zur stets zulässigen freien Benutzung im Sinne von § 24 UrhG überschritten wird. Bei starken Abweichungen vom ursprünglichen Stück wird sich zwar meist die Verpflichtung zu einer unmißverständlichen Publikumsaufklärung ergeben⁸³⁾, wie sie üblicherweise durch entsprechende Hinweise - etwa mit den Worten "in der Neufassung von ..." - bei Vorankündigungen durch die Presse und auf den Programmzetteln erfolgt. Doch handelt es sich insoweit um ein rein schuldrechtliches Problem.

Trotz der eindeutigen Rechtslage, nach der Urheberrechte in Deutschland schon immer einer zeitlichen Begrenzung unterlagen, sind die Rufe nach einem immerwährenden Schutz gegen Entstellungen niemals ganz verstummt, wobei die Diskussion oft genug gerade durch die Empörung über allzu selbstherrliche Regieversuche bei der Wiedergabe klassischer Dramen neue Nahrung gefunden hat. Bereits Elster-Dienstag haben ein ewiges Verbot von Verschandelungen gefordert⁸⁴⁾, und Pfitzner wollte das deutsche Publikum vor "böswilligen Kunstzerstörern" bewahrt sehen⁸⁵⁾. Leinweber befürchtete eine schwere Gefährdung wertvoller Kulturgüter, wenn es auf

83) Ebenso Elster-Dienstag, S. 70 und Nordemann in Film u. R. 1970, 76; Pfitzner fordert - in sich konsequent - eine solche Aufklärung sogar für jede nicht buchstabengetreue Aufführung (vgl. Werk und Wiedergabe, S. 311).

84) S. 70.

85) Werk und Wiedergabe, S. 339 f.

dem Gebiet der Bearbeitung klassischer Werke "so weitergehe"⁸⁶⁾. Für Nordemann schließlich muß das gemeinfreie Werk mit der öffentlichen Sache verglichen werden. In beiden Fällen stehe zwar jedermann die Benutzung frei, aber nur in den Grenzen, die durch das Interesse der Allgemeinheit an der Erhaltung ihrer Güter gesteckt seien. Wie man den Lauf eines Flusses nicht einfach verändern dürfe, so sei es nicht weniger bedenklich, wenn in Schillers "Räuber" einige Szenen umgestellt oder einzelne Dialoge neu gefaßt würden⁸⁷⁾.

Alle diese Stellungnahmen, die sich noch erweitern ließen⁸⁸⁾, laufen letzten Endes auf die Forderung hinaus, mit der urheberrechtlichen Schutzfrist lediglich die Nutzungsrechte, nicht aber das *droit moral* zeitlich zu begrenzen. Allerdings stehen dabei nicht mehr die persönlichkeitsrechtlichen Belange der Urheber oder ihrer Rechtsnachfolger im Vordergrund, sondern die Interessen der Allgemeinheit an der Erhaltung kunst- und kulturgeschichtlich wertvoller Werke. Seinem Charakter nach wäre dieser Schutz daher kein Urheberrechtsschutz, sondern ein Denkmalschutz⁸⁹⁾.

Einige Rechtsordnungen des europäischen Auslands, insbesondere die französische, italienische und schwedische, sehen ein ewiges *droit moral* ausdrücklich vor⁹⁰⁾. Der deutsche Gesetzgeber hat sich dagegen allen diesbezüglichen Wünschen bisher stets verschlossen. Die Amtliche Begründung zum neuen Urheberrechtsgesetz lehnt insbesondere eine Gleichstellung mit dem Sacheigentum ab, da es im Wesen der geistigen Schöpfungen liege, daß sie als Mitteilungsgut nach Ablauf einer gewissen Zeit gemeinfrei werden⁹¹⁾.

86) GRUR 1964, 365.

87) GRUR 1964, 120 f.

88) Vgl. hierzu Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 281 sowie Leinveber in GRUR 1964, 366 f.

89) Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 280 f.

90) Vgl. Leinveber in GRUR 1964, 367 f.

91) UFITA Bd. 45, S. 295 (1965).

Außerdem würde es eine Überforderung der Gerichte bedeuten, sie mit kulturkritischen und kulturwertenden Fragen zu befassen. Deshalb erscheine es richtiger, den Schutz freier Werke gegen Entstellungen wie bisher dem kritischen Urteil der Allgemeinheit zu überlassen⁹²⁾. Ein nicht unbeachtlicher Teil der Literatur vertritt eine ähnliche Meinung, wobei hier vor allem Heymann⁹³⁾, Ulmer⁹⁴⁾ und zuletzt Krüger-Nieland⁹⁵⁾ zu erwähnen sind⁹⁶⁾.

In der Tat ist eine Erweiterung der derzeit geltenden Schutzdauer, die im internationalen Vergleich ohnedies schon großzügig ausfällt⁹⁷⁾, gerade im Hinblick auf die Bühnenwerke nicht wünschenswert. Wie keine andere Kunstgattung bedarf die Theaterkunst ständig neuer Impulse, um sich ihr Publikum erhalten zu können. Allein eine zeitbezogene Interpretation gibt ihr die Chance, in Konkurrenz mit dem fast übermächtigen Medium Fernsehen auf Dauer weiterzubestehen. Ein Denkmalschutz brächte unter diesen Umständen die Gefahr einer tödlichen Erstarrung, die alles andere als im Interesse der Autoren sein könnte, mit sich und würde überdies die klassischen Werke den Kunstinteressierten späterer Generationen mehr und mehr entfremden. Oftmals werden die Bezüge älterer und scheinbar überholter Stücke zur Gegenwart erst durch gewagte Regieexperimente offengelegt⁹⁸⁾. Für viele veraltete, vom Zeitgeist allzu stark beeinflusste Dramen liegt in der umfassenden Überarbeitung überhaupt die einzige Möglichkeit, wenigstens ihre Substanz der Nachwelt zu erhalten⁹⁹⁾. Selbst bei überzogenen Modernisierungen ist

92) a. a. O., S. 297.

93) DJZ 1928, Sp. 279.

94) Urheber- und Verlagsrecht, S. 280 f.

95) UFITA Bd. 64, S. 141 f. (1972).

96) Vgl. im übrigen zum Streitstand Leinveber in GRUR 1964, 366.

97) Vgl. Möhring-Nicolini, § 64 Anm. 1 a).

98) Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 135 (1972).

99) Ähnlich Hoffmann in UFITA Bd. 2, S. 521 (1929).

der Schaden für die "mißbrauchten" Werke oft geringer als der Nutzen, da sie immerhin von neuem zur Diskussion gestellt werden. Mitunter ist es gerade die allzu forsche Neufassung, die das bereits erloschene Interesse an einer unverfälschten Wiedergabe des entsprechenden Stücks wieder weckt. Sicherlich sehen manche karrieresüchtigen Regisseure im Umfunktionieren klassischer Texte mehr ein Mittel zur Selbstbeweihräucherung als zur zeitgerechten Werkvermittlung¹⁰⁰⁾. Diese Auswüchse müssen jedoch gegenüber einer möglichen Stagnation der darstellenden Kunst als das kleinere Übel angesehen werden. Die derzeit zu beobachtende "Renaissance der Klassiker" wäre jedenfalls unter dem Damoklesschwert eines Denkmalschutzgesetzes kaum denkbar.

Aus kulturpolitischer Sicht ist daher ein unbegrenztes *droit moral* überhaupt nur insoweit sinnvoll, als die "Entstellung" des freien Bühnenwerks nicht ihrerseits selbst ein Kunstprodukt darstellen würde. Der Denkmalschutz dürfte also von vorneherein nur bei minderwertigen Machwerken, nicht aber schon bei Modernisierungen an sich zum Zuge kommen, seien diese auch noch so radikal. Mit der damit erforderlichen Abgrenzung von Kunst und Pseudokunst wären aber selbst die Sachverständigen, bei denen die Entscheidung letztlich nur liegen könnte¹⁰¹⁾, überfordert, da sich der wahre Wert künstlerischer Aktivitäten oft erst in späteren Jahren herauskristallisiert. Nicht nur an der experimentellen Musik eines Mauricio Kagel oder an den blutigen "Aktionen" eines Hermann Nitsch scheiden sich die Geister, auch die Skulpturen Rodins oder die Melodien Puccinis sind immer noch keineswegs unumstritten, von den schicksalsschwangeren Romanen der Hedwig Courths-Mahler ganz zu schweigen. Zahlreiche Werke, die heute zum festen Kultur-

100) So Joachim Kaiser in der SZ Nr. 301 vom 31. 12. 1973, S. II.

101) Auch nach einem Vorschlag Nordemanns sollte einer Sachverständigenkammer die Befugnis übertragen werden, gegen die Verletzung der Rechte der Allgemeinheit an gemeinfreien Werken vorzugehen (vgl. GRUR 1964, 121).

gut zählen wie die "Salome" von Richard Strauss oder "Frühlings Erwachen" von Frank Wedekind, fanden zu ihrer Entstehungszeit höchst zwiespältige Aufnahme. Wie wandelbar das Urteil der "Fachleute" sein kann, zeigt auch die wechselnde Bewertung des Jugendstils. Jahrzehntlang als Kitsch verfemt, genießt diese Kunstrichtung seit einigen Jahren wieder wachsende Anerkennung.

Die genannten Beispiele aus der Geschichte der Kunst zeigen, daß wir es hier mit einem Bereich zu tun haben, der einfach nicht justitiabel ist¹⁰²⁾. Deshalb sollte man sich auf diesem Gebiet, soweit nur irgend möglich, vor jeglicher Reglementierung hüten. Die Kunstfreiheitsgarantie des Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG kann gar nicht extensiv genug ausgelegt werden, auch wenn dabei der eine oder andere Scharlatan in den Genuß unverdienter Privilegien kommen wird. Die verheerenden Folgen einer ganz auf das "gesunde Volksempfinden" abgestellten Kunstzensur, wie wir sie vor gar nicht langer Zeit in Deutschland erlebt haben, sollten uns eine heilsame Lehre sein.

Andererseits wissen wir aus Erfahrung, daß sich die echte Kunst trotz aller Anschläge auf ihre Integrität auf die Dauer stets durchzusetzen vermag, während billige Machwerke nur vorübergehend Anklang finden können. Nichts veranschaulicht dies besser als das Beispiel des berühmigten Singspiels "Das Dreimäderlhaus". Der bis dahin erfolglose Operettenkomponist Heinrich Berté hatte für dieses seichte Unterhaltungsstück ausschließlich Melodien des nicht mehr geschützten Franz Schubert verarbeitet und konnte auf solch fragwürdige Weise zunächst den stärksten Operettenerfolg seit Lehárs "Lustiger Witwe" erzielen¹⁰³⁾. Die anfänglich enorme Popularität von

102) Ähnlich Oettinger in JZ 1974, 285 ff.; Krüger-Nieland glaubt ebenfalls, daß künstlerische Wertungsfragen nicht zum Gegenstand richterlicher Entscheidung gemacht werden können (vgl. UFITA Bd. 64, S. 135 (1972)).

103) Vgl. A. Würtz, S. 110.

Bertés Bearbeitung veranlaßte Richard Strauss gar zu der emotionsgeladenen Äußerung: "Bevor die Komposition eines Dreimäderlhauses nicht mit Zuchthaus bestraft werden kann, bleibt jedes Urheberrecht ein Torso."¹⁰⁴⁾ Heute ist der Fall "Dreimäderlhaus" schon fast Legende. Während man hieraus allenfalls noch ab und zu einen Ausschnitt in einer Rundfunkunterhaltungssendung hören kann, ist das Interesse an der unverfälschten Musik Schuberts dagegen größer denn je.

Ähnlich verhält es sich im Bereich der darstellenden Kunst: Spekulative Inszenierungen machen lediglich kurzfristig Furore, während die großen Bühnendramen über Jahrhunderte hinweg ihren Wert behalten. Die "Hamlet"-Version im Frack war nur eine Augenblickerscheinung, die Dichtung Shakespeares aber ist zeitlos. Selbst grobe Geschmacklosigkeiten können den bedeutenden Werken der Bühnenliteratur letztlich nichts anhaben, mag die Empörung darüber momentan auch noch so hohe Wellen schlagen. Hier liegt der wesentliche Unterschied zu den Werken der bildenden Kunst und der Architektur, bei denen entstellende Eingriffe einen irreparablen Schaden verursachen, weshalb in diesem Bereich, aber auch nur in diesem, auf einen wirksamen Denkmalschutz nicht verzichtet werden kann.

Als Resümee bleibt festzuhalten, daß wir uns im Hinblick auf die Erhaltung gemeinfreier Bühnenwerke wie bisher ganz auf das Verantwortungsbewußtsein der Theaterkünstler und das Urteilsvermögen der interessierten Öffentlichkeit verlassen sollten¹⁰⁵⁾. Nur in Ausnahmefällen honorieren Publikum und Kritik ein allzu freies Umspringen mit den Texten der Klassiker¹⁰⁶⁾. Abwegiges wird daher ohnedies schnellstens in Vergessenheit geraten und bekäme durch obrigkeitliches Verbot nur unangemessene Publizität. Im üb-

104) Zitiert von Pfitzner in *Werk und Wiedergabe*, S. 335.

105) Ähnlich Heymann in *DJZ* 1928, Sp. 279 sowie Krüger-Nieland in *UFITA* Bd. 64, S. 141 f. (1972).

106) Vgl. Joachim Kaiser in der *SZ* Nr. 301 vom 31.12.1973, S. II.

rigen lieben wir unser Theater aber nicht zuletzt auch gerade deshalb, weil "große Regisseure in großen Dramen immer neue, wilde Wahrheiten zu entdecken versuchen"¹⁰⁷⁾.

107) Joachim Kaiser in der SZ Nr. 100 vom 2.5.1973, S. 15.

III. Das Urheberrecht an den Änderungen

Solange sich die Kürzungen und Sprachglättungen an einem Drama anlässlich seiner Einstudierung im Rahmen des Theaterüblichen halten, kommt ein Urheberrecht hierfür regelmäßig gar nicht zur Entstehung. Selbst bei überdurchschnittlich umfangreichen Umgestaltungen kann der notwendige schöpferische Eigentümlichkeitsgrad nicht immer bejaht werden. So hat der BGH im Streitfall "Biografie: 'Ein Spiel'"¹⁰⁸⁾ die textliche Einrichtung dieser Szenenfolge von Max Frisch durch den bedeutenden Regisseur Rudolf Noelte nicht als schutzfähige Bearbeitung angesehen, obwohl Noelte die ursprüngliche Fassung an nicht weniger als 258 Stellen verändert hatte. Entscheidend ist nämlich niemals die Quantität, sondern allein die urheberrechtliche Qualität der Änderungen. Die schutzfähige Bearbeitungsleistung setzt danach einen schöpferischen Einfluß auf den Werkinhalt und dessen Gestaltung voraus, was auch für den Fall, daß sich Wortauswechslungen und -abschwächungen im Text häufen, nur ausnahmsweise zutreffen wird¹⁰⁹⁾. Denn an die Schutzfähigkeit einer Bearbeitung von Bühnenwerken sind etwa im Vergleich mit den Schöpfungen der kleinen Münze, wie der BGH weiter ausführte¹¹⁰⁾, grundsätzlich strengere Maßstäbe anzulegen, da solche Bearbeitungen im allgemeinen eine erheblich stärkere Eigenprägung und Schöpfungskraft aufweisen.

In der Mehrzahl der Fälle kommt daher dem Regisseur für die Einrichtung des Dramentextes als solche kein eigenes Bearbeitungsrecht zu, was nicht ausschließt, daß die Umgestaltungen Bestandteile eines selbständig schutzfähigen Regiekunstwerks sind¹¹¹⁾. Dem Autor bleibt es dann unbenommen,

108) GRUR 1972, 143.

109) BGH a. a. O., S. 145.

110) a. a. O., S. 144 f.

111) Vgl. hierzu oben S. 145 f.

die Änderungen - wie im oben genannten Streitfall geschehen - bei einer eventuellen Überarbeitung seines Werks zu übernehmen. Hat der Regisseur aber im Einzelfall das Autorenwerk nicht nur durch seine Interpretation ergänzt, sondern darüber hinaus auch noch einer schutzfähigen Bearbeitung unterzogen, so steht ihm insoweit selbstverständlich zusätzlich ein Recht aus § 3 UrhG zu. Dabei macht es dem Grundsatz nach keinen Unterschied, ob das bearbeitete Bühnenwerk gemeinfrei oder noch geschützt ist, und ob gegebenenfalls die Einwilligung des betroffenen Werkurhebers vorliegt¹¹²⁾.

Mitunter wird dem Autor bei Abschluß des Aufführungsvertrags im voraus ein unentgeltliches Nutzungsrecht an etwaigen Bearbeitungen eingeräumt. Die Allgemeinen Bestimmungen über den Geschäftsverkehr zwischen Bühnenverlagen und Werkberechtigten von 1956 sind beispielsweise im Ergebnis von einer solchen Regelung ausgegangen¹¹³⁾. Von einem diesbezüglichen Theaterbrauch kann jedoch nicht die Rede sein¹¹⁴⁾, vielmehr bedarf es jeweils einer ausdrücklichen Einzelvereinbarung¹¹⁵⁾. Unerfahrene Dramatiker werden allerdings oft gut beraten sein, wenn sie ihre Einwilligung zur Bearbeitung durch einen versierten Regisseur von der Einräumung eines Nutzungsrechts an dieser Bearbeitung abhängig machen.

112) Urheberrechte entstehen ja unabhängig von der Rechtmäßigkeit der jeweiligen schöpferischen Leistung (Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 107). Im übrigen verbietet § 23 UrhG grundsätzlich nur die Veröffentlichung und Verwertung einer ungenehmigten Bearbeitung.

113) Vgl. § 7 Nr. 1 Buchst. b der Bestimmungen, abgedruckt bei Schulze, Urhebervertragsrecht, 1. Aufl., S. 231. Das neue Aufführungsvertragsmuster sieht eine entsprechende Klausel allerdings nicht mehr vor (vgl. Schulze, Urhebervertragsrecht, 2. Aufl., S. 336).

114) Anders Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 140 (1972).

115) So im Ergebnis auch Fromm in GRUR 1962, 565.

3. Teil: Die Rechtsbeziehungen des Regisseurs zur Theaterleitung

Weil es sich über Wertungen und Geschmacksfragen im Bereich der Kunst so trefflich streiten läßt, sind gelegentliche Meinungsverschiedenheiten zwischen Intendanten und den von ihnen ausgewählten Regisseuren unvermeidlich. Häufig lassen sich solche Dissonanzen bei einigem guten Willen und einem gewissen Maß an Konzessionsbereitschaft auf beiden Seiten gütlich bereinigen. Mitunter kommt es aber auch zum offenen Konflikt, wenn der Regisseur "zur Wahrung seines künstlerischen Rufs" oder der Intendant "im Interesse seines Publikums" entsprechende Zugeständnisse glaubt verweigern zu müssen. Für Streitfälle dieser Art wird in der Regel die ausschließliche Zuständigkeit der vom Deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen eingesetzten Schiedsgerichte vereinbart¹⁾, einzelne Verfahren werden aber auch vor den ordentlichen Gerichten durchgeführt²⁾.

Die Gefahr eventueller Meinungsverschiedenheiten kann natürlich dadurch umgangen werden, daß der Intendant die Einstudierungen an seiner Bühne - wie es nicht selten geschieht - selbst übernimmt. Jedoch hat die Personalunion von Theaterleiter und Spielleiter auch ihre Schattenseiten. Bemerkenswert oft gelingen nämlich einem regieführenden Intendanten am eigenen Haus nie oder nur ausnahmsweise ähnlich durchschlagende Inszenierungserfolge, wie er sie bei Gastverpflichtungen an fremden Bühnen regelmäßig erreicht, wo er sich unbelastet von Verwaltungsaufgaben ganz der künstlerischen Arbeit widmen kann³⁾.

Nur zum Teil sind die Probleme, die sich bei der Abgrenzung der Kompeten-

1) Vgl. § 21 des Normalvertrags von 1924.

2) Vgl. die oben auf S. 45 FN 37 genannten Beispiele.

3) Der ehemalige Intendant der Münchner Kammerspiele, August Everding, steht hierfür als Beispiel.

zen des künstlerisch alleinverantwortlichen Regisseurs einerseits und des vor der Öffentlichkeit gesamtverantwortlichen Intendanten andererseits ergeben, mit den Mitteln des Urheberrechts zu lösen. Die zentrale Frage in den Rechtsbeziehungen zwischen Intendanz und Regisseur nach der Interpretationsfreiheit und ihrer Grenzen könnte aber nicht befriedigend behandelt werden, würde man die Regeln der Vertragsauslegung und des Dienstrechts bei der folgenden Betrachtung völlig ausklammern.

I. Die Rechte und Pflichten des Regisseurs bei der Einstudierung

1. Das Mitspracherecht bei Besetzungen

Die Besetzung der Darstellerrollen und die Verpflichtung des übrigen künstlerischen Personals liegen grundsätzlich in den Händen der Theaterleitung. Gastregisseure wären mit dieser Aufgabe auch häufig überfordert, da sie die Fähigkeiten des zur Verfügung stehenden Ensembles nicht genau genug beurteilen könnten⁴⁾. Jedoch darf der Regisseur in jedem Fall davon ausgehen, daß ihm eine dem Werk angemessene und seiner Regievorstellung - soweit bereits erkennbar - nicht direkt widersprechende Besetzung geboten wird, wobei er natürlich die personellen und finanziellen Möglichkeiten der jeweiligen Bühne entsprechend zu berücksichtigen hat.

Von größter Wichtigkeit ist für den Regisseur die Nominierung des Bühnen- und Kostümbildners, dem für die vollkommene Verwirklichung seiner Konzeption eine entscheidende Bedeutung zukommt. Für die Intendanz ergibt sich daher aus der Natur des Regievertrags die Verpflichtung, den diesbezüglichen Wünschen des Regisseurs so weit wie möglich entgegenzukommen. Wird etwa ein betont progressiver Regisseur verpflichtet, so kann ihm nicht die Zusammenarbeit mit einem ganz dem Traditionalismus verhafteten Bühnenbildner zugemutet werden.

In den Einzelverträgen wird mitunter vereinbart, daß die Auswahl der einzusetzenden Schauspieler und der weiteren mitwirkenden Künstler "im gegenseitigen Benehmen" erfolgen solle⁵⁾. Wesentlich mehr als eine Bekundung des guten Willens seitens der Theaterleitung kann jedoch in einer sol-

4) Deshalb geht die Forderung Telsers (S. 19) fehl, wonach der Regisseur der einzige sein solle, der die Besetzung der Rollen vornimmt.

5) So im Gastregievertrag der Münchner Kammerspiele.

chen Klausel nicht gesehen werden. Kommt es nämlich nicht zu einer Einigung, so gibt regelmäßig das Wort des Intendanten den Ausschlag, ohne daß dadurch im Normalfall dem festangestellten Spielleiter die Möglichkeit der außerordentlichen Kündigung und dem Gastregisseur ein Recht zum Rücktritt eröffnet wären.

In der Praxis wird die Position gegenüber der Intendanz oft allerdings weniger durch die Rechtslage, als durch den "Marktwert" des betreffenden Regisseurs bestimmt. Während nämlich arrivierte Künstler weitreichende Bedingungen für eine Vertragsunterzeichnung stellen und durchsetzen können, muß der noch unbekannte Regisseur, um überhaupt zum Zuge zu kommen, meist jede angebotene Besetzung akzeptieren.

2. Die künstlerische Freiheit des Regisseurs und ihre Grenzen

a) Bedingungen für den Abschluß eines Regievertrags

Der Theaterleitung steht es frei, etwaige Differenzen über künstlerische und stilistische Fragen dadurch auszuschalten, daß sie vor Abschluß eines Regievertrags mit dem vorgesehenen Regisseur entsprechende Absprachen trifft. Auf diese Weise kann die Übereinstimmung in den wesentlichen Fragen der Interpretation faktisch zur Bedingung für die Übertragung der Inszenierungsaufgabe gemacht werden. Das Bühnenoberschiedsgericht Köln hat in einer richtungsweisenden Entscheidung⁶⁾ die Zulässigkeit einer solchen Absicherung im vorvertraglichen Stadium, die praktisch allerdings nur bei Abmachungen über einzelne Inszenierungen, also bei Gastregieverträgen zu erreichen ist, ausdrücklich bejaht.

Mitunter werden gegen eine derartige Einengung des Interpretationsspielraums - insbesondere in journalistischen Stellungnahmen - Bedenken verfassungsrechtlicher Art erhoben. Der Hinweis auf die im Grundgesetz verankerte Kunstfreiheit geht aber jedenfalls im Hinblick auf die Privattheater fehl. Zwar ist heute allgemein anerkannt, daß mit Art. 5 GG eine verfassungsrechtliche Grundentscheidung für alle Bereiche des Rechts getroffen wurde, und die darin niedergelegten Grundsätze deshalb über die Generalklauseln des Bürgerlichen Rechts als den "Einbruchstellen der Grundrechte" auch dort Berücksichtigung finden können⁷⁾. Bei dem erheblichen unternehmerischen Risiko, das ein Privattheater in sich birgt, kann aber eine Einflußnahme auf die Konzeption des Regisseurs keinesfalls prima facie als sittenwidrig angesehen werden. Eine gegenteilige Rechtsauffassung würde jede Privatinitiative mit Sicherheit im Keime ersticken.

6) Der Schiedsspruch vom 24. 8. 1972 - Az.: O. Sch. 10/72 - ist nicht veröffentlicht.

7) Hamann-Lenz, Art. 5 Anm. 3; Leibholz-Rinck, Vor Art. 1 Anm. 2.

Bei den Bühnen der öffentlichen Hand sind dagegen verfassungsrechtliche Bedenken nicht völlig von der Hand zu weisen. Obwohl Art. 1 Abs. 3 GG nur die "vollziehende Gewalt" ausdrücklich an die Grundrechte bindet, darf der Staat auch im privatrechtlich ausgestalteten Bereich der Daseinsvorsorge die tragenden Grundsätze unserer Rechtsordnung nicht außer acht lassen⁸⁾. Eine Diskriminierung einzelner Kunstgattungen oder -richtungen durch einseitiges staatliches Engagement wäre daher sicherlich rechtswidrig. Das hier angesprochene Problem der Bevormundung eines Regisseurs ist jedoch kein Ausdruck hoheitlicher Gewalt, sondern eine Folge der dem Intendanten seinerseits eingeräumten künstlerischen Unabhängigkeit. Ihr muß aber gegenüber der Gestaltungsfreiheit des einzelnen Interpreten grundsätzlich der Vorrang eingeräumt werden. Andererseits darf auch nicht übersehen werden, daß die Theaterleitung über die Verwendung der öffentlichen Gelder Rechenschaft abzulegen hat und deshalb bei allen Planungen die Relation von Kosten und Nutzen zwangsläufig im Auge behalten muß. Eine mißglückte Inszenierung bringt dem Intendanten bekanntlich nur allzu leicht den Vorwurf der Verschwendung von Steuergeldern ein.

Die Bedingungen der Theaterleitung für einen Regieauftrag dürfen allerdings nicht so weit gehen, daß dem Regisseur für eine individuelle Werkdeutung keinerlei Raum mehr bleibt. Die völlige künstlerische Knebelung würde nämlich in unlösbarem Widerspruch zum wesentlichen Inhalt des Regievertrags stehen. Schließlich bedeutet ja die Übertragung einer Inszenierung im Grunde nichts anderes als die ausdrückliche Aufforderung zu einer subjektiven interpretatorischen Stellungnahme.

8) Vgl. Maunz-Dürig-Herzog, Art. 1 Rd.-Nr. 134 f. sowie Hamann-Lenz, Art. 3 Anm. 2.

b) Einflußmöglichkeiten der Intendanz bei unbedingten Regieverträgen

Die überwiegende Mehrzahl der Regieverträge wird ohne vorherige Absprachen über die künstlerische Konzeption abgeschlossen, was gleichermaßen für die Dauerschuldverhältnisse der festangestellten Regisseure wie für die einmaligen Gastverpflichtungen gilt. Der Regisseur hat dann bei der Gestaltung der Aufführung zunächst einmal völlig freie Hand. Allerdings unterliegt der fest angestellte Mitarbeiter grundsätzlich der Weisungsbefugnis der Theaterleitung. Diese umfaßt nicht nur das selbstverständliche Recht, den Probenablauf festzulegen, sondern gibt darüber hinaus auch die Möglichkeit, in gewissem Rahmen für die grundlegenden Fragen der Interpretation Richtlinien aufzustellen. Dadurch kann ein ausgewogenes Repertoire, gegebenenfalls aber auch die Kontinuität eines spezifischen Aufführungsstils gewährleistet werden. Jedoch gibt das Direktionsrecht dem Intendanten keinesfalls die Handhabe, eine Inszenierung de facto an sich zu reißen. Vielmehr gebietet es die Fürsorgepflicht des als Arbeitgeber fungierenden Bühnenleiters, daß den künstlerischen Vorstellungen des fest engagierten Regisseurs trotz seiner dienstrechtlichen Abhängigkeit insoweit entsprochen wird, als übergeordnete Interessen des Theaters nicht entgegenstehen⁹⁾. Schließlich darf der Regisseur nicht mit einem Inspizienten gleichgesetzt werden, der ausschließlich fremde Überlegungen in die Tat umzusetzen hat. Deshalb kann die Auffassung nicht geteilt werden, daß der als Arbeitnehmer tätige Spielleiter alle Weisungen seines Dienstherrn widerspruchlos hinnehmen müsse, mag er sie im einzelnen auch für "unerträglich" halten¹⁰⁾.

Gegenüber dem Gastregisseur besteht überhaupt keine allgemeine Weisungsbefugnis, wenn man mit der herrschenden Meinung derartige Einzelverpflich-

9) Ähnlich Schmieder in UfITA Bd. 63, S. 145 (1972).

10) Kulzer, S. 362. In diesem Sinne auch Gnekow, S. 108.

tungen als Werkverträge einstuft¹¹⁾. Der Regisseur schuldet danach nicht ein bloßes Wirken, sondern die Herbeiführung eines bestimmten Arbeitsergebnisses¹²⁾, nämlich die individuelle Deutung des jeweiligen Bühnenwerks. Allerdings können im Wege der Vertragsauslegung auch für den Fall, daß keine ausdrücklichen Absprachen getroffen wurden, Grenzen der Interpretationsfreiheit festgestellt werden.

Der Interpretationsauftrag verpflichtet im Regelfall, sich um eine den erklärten oder mutmaßlichen Intentionen des Autors entsprechende Aufführungsform zu bemühen. Der Regisseur soll die dichterische Aussage - wenn auch mit den Mitteln seiner Zeit - verständlich machen, nicht aber im vorgegebenen Bühnenwerk lediglich einen Ausgangspunkt für die Schaffung eines eigenen Dramas sehen. Tendenzverändernde Fassungen, wie sie besonders krass bei Persiflierungen zu erleben sind, verletzen nicht nur während der Schutzdauer stets die Rechte der Autoren¹³⁾, sondern stellen darüber hinaus im Zweifel auch eine Vertragsverletzung gegenüber der Theaterleitung dar. Eine Interpretation verlangt zumindest den ernsthaften Versuch, den Vorstellungen des Autors in ihrem wesentlichen Gehalt gerecht zu werden, mag das Ergebnis im Einzelfall auch unbefriedigend ausfallen¹⁴⁾. Will der Regisseur aber entgegen seinem ursprünglichen Auftrag die Gedanken des Dichters nicht nachvollziehen, sondern widerlegen, so bedarf es hierzu des Einverständnisses der Intendanz.

Weitere Einschränkungen können sich unter Umständen aus dem Aufführungsstil der jeweiligen Bühne ergeben. Die Verpflichtung an ein ausgesprochenes

11) Vgl. insoweit oben S. 163.

12) Palandt-Thomas, Einf. vor § 631 Anm. 4 a).

13) Vgl. hierzu oben insbesondere S. 241 f.

14) Im oben (S. 51 f.) erwähnten Fall Mussbach war etwa dem klagenden Regisseur ein ernsthaftes Bemühen nicht abzustreiten, weshalb das Regiedebakel nicht als Vertragsverletzung gewertet werden konnte.

Experimentiertheater schließt eine völlig konventionelle Wiedergabe regelmäßig aus. Umgekehrt ist bei einer betont konservativen Bühne ein radikaler Bruch mit den Aufführungstraditionen nicht ohne weiteres zulässig¹⁵⁾. Ebenso darf bei einer Vertragsauslegung aber auch der bisherige Interpretationsstil des betreffenden Regisseurs nicht unberücksichtigt bleiben¹⁶⁾.

Schließlich muß der grundsätzlich nicht weisungsgebundene Gastregisseur eine Beschränkung seiner Interpretationsfreiheit noch insoweit hinnehmen, als er nach der Fertigstellung der Inszenierung seine Einwilligung zu Änderungen nach Treu und Glauben nicht versagen könnte (§ 39 Abs. 2 UrhG). Zur Vermeidung nachträglicher Umgestaltungen mit zusätzlichem Arbeits- und Zeitaufwand ist die Theaterleitung aus dem Vertragsverhältnis berechtigt, bereits bei der Einstudierung durch entsprechende Anordnungen eine Verletzung überwiegender Belange des Unternehmens zu verhindern. Eine besondere Rolle spielen hierbei die einschlägigen Bestimmungen des Straf- und Sicherheitsrechts. Unter welchen Voraussetzungen eine Anwendung des § 39 Abs. 2 UrhG im einzelnen in Frage kommen kann, wird noch näher darzulegen sein.

Sieht man von den hier aufgezeigten Ausnahmen ab, kommt der Intendanz aber kein Recht zu, die Probenarbeit des Gastregisseurs in ihrer künstlerischen Zielsetzung zu beeinflussen. Eine Weisung hinsichtlich des Stils und des Ductus der Inszenierung braucht nicht befolgt zu werden, falls hierüber nicht von vorneherein Absprachen getroffen wurden. Vor allem kann vom Gastregisseur niemals verlangt werden, daß er seine eigene Konzeption zugunsten von abweichenden Vorstellungen des Intendanten fallen läßt¹⁷⁾. Bei Meinungs-

15) Kulzer (S. 363) folgert dies aus § 242 BGB.

16) Ebenso Kulzer, S. 364.

17) Dieser Grundsatz wurde im erwähnten Schiedsspruch des Bühnenoberschiedsgerichts Köln vom 24. 8. 1972 ausdrücklich herausgestellt.

verschiedenheiten zwischen Regisseur und Schauspielern, die durchaus keine Seltenheit sind, ist die Theaterleitung zwar verpflichtet, vermittelnd tätig zu werden, um eine nachhaltige Störung des Betriebsfriedens möglichst zu verhindern. Gelingt aber keine Übereinstimmung, so muß die Intendanz den Regisseur als den für die Einzelinszenierung künstlerisch allein Verantwortlichen bei der Durchsetzung seiner Konzeption vorbehaltlos unterstützen.

II. Die Rechte an der Inszenierung und ihre Schranken

1. Die Verwertungsrechte

Sämtliche Rechtspositionen, die sich aus der Urheberschaft ergeben, stehen zunächst dem Regisseur als dem alleinigen Schöpfer des Regiekunstwerks zu¹⁸⁾. Dabei bleibt es ohne Bedeutung, daß Inszenierungen stets Auftragswerke sind, da auch Anregungen und Richtlinien den Besteller niemals am Urheberrecht partizipieren lassen¹⁹⁾. Ohne jeglichen Einfluß auf den originären Rechtserwerb des Regisseurs ist schließlich die Qualität des zugrunde liegenden Vertragsverhältnisses.

Aus dem Wesen des Regievertrags ergibt sich allerdings - wie bereits ausgeführt wurde²⁰⁾ - , daß der Regisseur zur Übertragung bestimmter Verwertungsrechte an das Theater schuldrechtlich verpflichtet ist. So kann davon ausgegangen werden, daß zumindest das Aufführungsrecht nach § 19 Abs. 2 UrhG regelmäßig der beauftragenden Bühne eingeräumt werden soll, ohne daß es hierzu einer ausdrücklichen Vereinbarung bedürfte. Auch in der Literatur wird einstimmig ein stillschweigender Übergang des Aufführungsrechts angenommen²¹⁾. Davon sind jedenfalls für einen üblichen Zeitraum sämtliche Aufführungen an der jeweiligen Bühne erfaßt, selbst wenn der vormals fest engagierte Regisseur inzwischen aus dem Ensemble ausgeschieden sein sollte²²⁾.

18) Ebenso Koch, S. 77; Porstendorfer, S. 50.

19) Vgl. hierzu näher oben S. 148.

20) Vgl. oben S. 165 f.

21) So Koch, S. 78; Porstendorfer, S. 51; Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 140 (1972); Elster-Dienstag, S. 83. Auch Lyon (S. 30 f.) und Gnekow (S. 99) lehnen nur einen globalen Übergang des Urheberrechts ab, ohne auf das Aufführungsrecht gesondert einzugehen. Dagegen läßt Papaconstantinou (S. 9) den gesamten Schutzanspruch auf das Theater übergehen.

22) Ebenso Porstendorfer, S. 53.

Inwieweit durch das konkludent eingeräumte Aufführungsrecht auch eine spätere Wiederaufnahme legitimiert wird, muß für den Einzelfall entschieden werden²³⁾. Dabei ist nicht nur auf den seit der letzten regulären Aufführung verstrichenen Zeitraum, sondern in gleichem Maße auf den Charakter des Regiekunstwerks abzustellen. Die Wiederaufnahme einer allgemein gehaltenen, also zeitlosen Inszenierung wird im Zweifel auch noch viele Jahre nach der Premiere zulässig sein, bei betont aktuellen Deutungen liegt eine gegenteilige Vermutung nahe. Zwar kann der Regisseur das Aufführungsrecht gemäß § 42 UrhG gegenüber dem Theater ohnedies stets zurückrufen, wenn das Regiekunstwerk seiner Überzeugung nicht mehr entspricht und ihm deshalb dessen weitere Verwertung nicht mehr zugemutet werden kann²⁴⁾. In diesem Fall muß er sich allerdings nach § 42 Abs. 3 UrhG eventuell mit Entschädigungsansprüchen auseinandersetzen.

Gastspiele des berechtigten Theaterunternehmens an anderen Spielorten sind grundsätzlich vom Aufführungsrecht gedeckt, obwohl nicht verkannt werden soll, daß eine Veränderung der räumlichen Verhältnisse nie ohne Einfluß auf die Wirkung der Inszenierung sein wird²⁵⁾. Dennoch muß der Regisseur solche Gastspiele nach Theaterbrauch hinnehmen²⁶⁾, solange sie nicht unter völlig unüblichen Umständen stattfinden. Häufig wird die Möglichkeit auswärtiger Gesamtgastspiele bereits in den Einzelverträgen geregelt²⁷⁾.

Der Verkauf oder Verleih einer Inszenierung zur selbständigen Verwertung durch ein anderes Theaterunternehmen bedarf dagegen immer einer konkre-

23) Grundsätzlich bejahend Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 146 (1972).

24) Vgl. hierzu oben S. 173.

25) Vgl. auch v. Foerster, S. 55.

26) Im Ergebnis ebenso die oben (S. 217) erwähnte Entscheidung des Tribunal de grande instance de la Seine vom 2. 11. 1965.

27) § 4 Abs. 2 NV sieht eine entsprechende Klausel vor. Auch das Gastvertragsformular der Münchner Kammerspiele enthält beispielsweise eine eindeutige Regelung zugunsten des Theaters.

ten Abmachung²⁸⁾. Ein Austausch kompletter Inszenierungen, wie er im Zeichen allgemeiner Finanznot häufig propagiert und mitunter auch schon praktiziert wird²⁹⁾, kann jedenfalls bis jetzt noch nicht als theatergebräuchlich bezeichnet werden. Daß die Beschäftigungsmöglichkeiten der Regisseure durch derartige Sparmaßnahmen erheblich beeinträchtigt werden, liegt auf der Hand.

Die Ausübung sonstiger Verwertungsrechte richtet sich in der Regel ausschließlich nach dem ausdrücklichen Inhalt der Einzelvereinbarungen. In Frage kommen dabei insbesondere Fernsehübertragungen (§ 20 UrhG), die Aufnahme auf Bildträger (§ 21 UrhG) oder auch Verfilmungen (§ 23 Satz 2 UrhG). Ein stillschweigender Rechtsübergang kann im Hinblick auf diese Verwertungsformen nur bei Vorliegen besonderer Umstände bejaht werden. In der Praxis lassen sich die Bühnen aber meist schon bei Vertragsabschluß vorsorglich die Zustimmung zur Übertragung oder Aufzeichnung durch Rundfunk erteilen³⁰⁾, wobei hierfür ein angemessenes Zusatzhonorar in Aussicht gestellt wird³¹⁾.

28) Vgl. oben S. 166 f. In diesem Sinne auch Schmieder in UFITA Bd. 63, S. 146 (1972).

29) Dietmar Polaczek berichtete, daß in Italien die Opernproduktionen eines Theaters bereits "aus Gründen der Ersparnis reihum durch die Städte wandern" (vgl. SZ Nr. 27 vom 2.2.1973, S. 37).

30) Vgl. § 4 Abs. 2 NV.

31) § 3 Abs. 4 NV verpflichtet das Theater zu einer besonderen Vergütung.

2. Die Eingriffsmöglichkeiten des Theaterleiters in die fertige Inszenierung

Wird der Regisseur - wie hier - zum Kreis der potentiellen Urheber gerechnet, so gilt für seine Werke im Gegensatz zu den Leistungen der ausübenden Künstler, die nur gegen Entstellungen oder sonstige rufgefährdende Beeinträchtigungen geschützt sind (§ 83 UrhG), der Grundsatz des allgemeinen Änderungsverbots, das dem Urheberrecht seinem Wesen nach immanent ist³²⁾. Lediglich im Rahmen des § 39 Abs. 2 UrhG muß der Regisseur dann Eingriffe in die Inszenierung gegen seinen Willen hinnehmen, wobei auch diese Bestimmung, wie es für alle Normen im Bereich des Theaterrechts geboten ist, unter Berücksichtigung des Bühnenbrauchs auszulegen ist³³⁾.

Durch die Ausnahmerogelung des § 39 Abs. 2 UrhG können allerdings nur solche Umgestaltungen einer Inszenierung gerechtfertigt werden, die nicht in die Substanz der vorgegebenen Regieleistungen eingreifen³⁴⁾. Daraus ist zu folgern, daß es sich bei den zulässigen Änderungen stets um vereinzelte Verbesserungen handeln muß, während umfassende Überarbeitungen niemals ohne Einwilligung des betroffenen Regisseurs vorgenommen werden dürfen. Bearbeitungen im urheberrechtlichen Sinne wären ohnedies schon nach den ausdrücklichen Bestimmungen der §§ 23 Satz 1 und 37 Abs. 1 UrhG unzulässig.

Nach Treu und Glauben sind regelmäßig jedenfalls solche Änderungen gestattet, die ohne nennenswerten Einfluß auf die Wirkung der Inszenierung, dafür aber von erheblichem Nutzen für das Theaterunternehmen sind. Zu denken ist hierbei vor allem an Einsparungen bei den Requisiten. So wird etwa an-

32) Vgl. oben S. 169. Ähnlich Koch, S. 85; a.A. folgerichtig Gnekow (S. 109), der ein Regieurheberrecht ablehnt.

33) So auch Krüger-Nieland in UFITA Bd. 64, S. 139 (1972).

34) So das LG Frankfurt in der oben (S. 51 ff.) erwähnten Entscheidung.

stelle kostspieliger Arrangements mit frischen Pflanzen häufig auch künstlicher Blumenschmuck ausreichen. Zu den zulässigen Änderungen zählen ferner unbewußte Abweichungen vom ursprünglichen Konzept, insbesondere seitens der Darsteller. Gewisse Verschleißerscheinungen stellen sich nämlich bei Aufführungen, die über einen längeren Zeitraum hinweg auf dem Spielplan stehen, zwangsläufig ein und müssen daher vom Regisseur nach Theaterbrauch hingenommen werden. Die im Zusammenhang mit dem "Fall Mussbach" vorgebrachte Befürchtung, ein urheberrechtlich geschützter Regisseur könne gegen eine Aufführung immer schon dann einschreiten, wenn "im dritten Akt in der Szene X der Darsteller Y die Hand für sein künstlerisches Empfinden zu hoch hebt"³⁵⁾, entbehrt daher jeglicher Grundlage.

Differenzierter muß das Problem der Umbesetzungen behandelt werden. Einerseits ist das Regiekunstwerk, wie unter dem Stichwort "Objektivierung der Inszenierung" bereits dargelegt wurde³⁶⁾, in seinem wesentlichen Gehalt grundsätzlich von den mitwirkenden Schauspielern unabhängig, so daß ein Wechsel im Ensemble nicht das Regiekunstwerk als solches verändert, sondern lediglich dessen Wiedergabe. Andererseits kann aber doch nicht geleugnet werden, daß der Eindruck, den eine Inszenierung auf sein Publikum hinterläßt, nicht zuletzt durch die vermittelnden Darsteller bestimmt wird. Es stellt sich daher die Frage, ob die Intendanz nicht wenigstens aus dem zugrunde liegenden Vertragsverhältnis dem Regisseur gegenüber verpflichtet ist, an der ursprünglichen Besetzung, soweit dies möglich ist, festzuhalten. Für eine sachgerechte Lösung dieser Frage muß, wie so oft, ganz auf die Umstände des Einzelfalls abgestellt werden. So sind im Repertoiretheater, wo einzelne Inszenierungen über Monate oder sogar über Jahre hinweg auf dem Spielplan bleiben, Veränderungen im Ensemble oft gar nicht zu umgehen. Vor allem im internationalen Opernbetrieb steht die komplette Premieren-

35) So der Frankfurter Operndirektor Christoph von Dohnanyi in einem Interview in der AZ vom 18.8.1975, S. 16.

36) Vgl. oben S. 122 f.

besetzung meist nur für wenige Aufführungen zur Verfügung, manchmal finden aber auch schon nach kürzester Zeit Reprisen mit ausschließlich neuen Sängern statt. Mag man den Mangel an Kontinuität auch noch so sehr bedauern und mit dem erfolgreichen Opernregisseur Dietrich Haugk darin sogar einen "Betrug am Publikum" sehen³⁷⁾, so muß der Regisseur dieses "Umbesetzungskarussell" doch, da es sich hierbei um eine allgemein bekannte und inzwischen schon theaterübliche Erscheinung handelt, von vornherein einkalkulieren. Etwas anderes gilt für die sogenannten "en suite"-Aufführungen, die nur für einen begrenzten Zeitraum geplant sind und üblicherweise in gleichbleibender Besetzung gespielt werden. Hier darf die Theaterleitung Umbesetzungen zumindest in den Hauptrollen im Zweifel nicht "ohne Not" vornehmen. In jedem Fall von Zweitbesetzungen kann der Regisseur im übrigen verlangen, daß alle Darsteller, die an den ursprünglichen Probenarbeiten nicht beteiligt waren, seinen Intentionen entsprechend in die Inszenierung eingewiesen werden.

Neben den oben genannten unwesentlichen Änderungen und den zwangsläufigen Umbesetzungen können nach § 39 Abs. 2 UrhG aber auch Umgestaltungen erlaubt sein, die charakteristische Bestandteile der Regieleistung betreffen, falls einer unveränderten Wiedergabe überwiegende Belange des Theaterunternehmens entgegenstehen würden³⁸⁾. Ebenso wie im Verhältnis zwischen Autor und Regisseur spielen hierbei die Bestimmungen des Sicherheits- und Strafrechts eine besondere Rolle. Die für den Theaterbetrieb insgesamt verantwortliche Intendanz muß und darf offensichtliche Verstöße gegen einschlägige Normen nicht hinnehmen. Deshalb hätte für die Salzburger Festspielleitung im Jahre 1972 keine Veranlassung bestanden, auf den Protest des Regisseurs Claus Peymann hin dessen Inszenierung von

37) SZ Nr. 283 vom 9. 12. 1975, S. 25.

38) Dies wird von Koch (S. 85) verkannt, wenn er wesentliche Änderungen ohne Einwilligung des Regisseurs stets für unzulässig hält.

Thomas Bernhards Schauspiel "Der Ignorant und der Wahnsinnige" nach der Premiere abzusetzen. Peymanns Forderung nach einem absoluten Dunkel am Schluß der Aufführung, also nach einem Abschalten auch der obligatorischen Notbeleuchtung, ließ sich nämlich wegen des Vetos der Sicherheitsbehörden nicht realisieren³⁹⁾.

Fraglich ist dagegen, ob das Regensburger Stadttheater die umstrittene Aufführung von Peter Weiss' "Marat" auch ohne Zustimmung des jungen Regisseurs Volker Kamm hätte "entschärfen" dürfen⁴⁰⁾, da sich in diesem Fall zwar Teile des Publikums in ihrem sittlichen Empfinden verletzt fühlten, den Verantwortlichen aber offenkundig kein Gesetzesverstoß vorzuwerfen war. Schon die Fürsorgepflicht gegenüber dem Regisseur gebietet es der Intendanz nämlich, auch gegen den Protest der Öffentlichkeit am Grundsatz der Kunstfreiheit prinzipiell festzuhalten, solange der Bereich des Legalen nicht verlassen wird. Überhaupt ist ein Eingriff in die Regieleistung nur dann unbedenklich zulässig, wenn ein Verstoß gegen die einschlägigen Gesetze, zu denen auch noch andere Vorschriften wie etwa die des Arbeitsschutzes zu zählen sind, eindeutig festgestellt werden kann. Ist die Rechtslage dagegen unklar, so hängt es zum einen von der Bedeutung der in Frage stehenden Änderung für die Gesamtinszenierung, zum anderen von den möglichen Risiken einer gerichtlichen Auseinandersetzung ab, ob der Bühne die Gefahr eines Rechtsstreits zugemutet werden kann. Eine ernsthafte Gefährdung seiner Existenz, wie sie bei Privatunternehmen im Falle erheblicher Schadensersatzansprüche nicht immer auszuschließen wäre, braucht das Theater jedenfalls niemals auf sich zu nehmen.

Dabei ist die Theaterleitung selbstverständlich nicht nur bei Verstößen gegen Normen mit öffentlich-rechtlichem Charakter zum Einschreiten berechtigt,

39) Vgl. Die Deutsche Bühne, Heft 9/1972, S. 8.

40) Dieser "Theaterskandal" wurde bereits oben S. 183 angesprochen.

sondern ebenso bei einer Mißachtung privatrechtlicher Rechtspositionen. So wird ein verantwortungsbewußter Intendant niemals unbestreitbare Verletzungen der Autorenrechte durch den Regisseur⁴¹⁾ dulden. Im oben erwähnten Streitfall "Maske in Blau"⁴²⁾ hätte von der Direktion des Bremer Stadttheaters daher beispielsweise eine Identifizierung mit der gezielten "Verhohnepiepelung", also mit einer offenkundig rechtswidrigen Fassung des Bühnenwerks nicht verlangt werden können. Der Regisseur Bohumil Herlichka befand sich ebenfalls eindeutig im Unrecht, als er den Münchner Kammerspielen mit einstweiliger Verfügung die Änderung der Bühnenmusik in einer seiner Inszenierungen untersagen wollte⁴³⁾. Zwar soll durchaus nicht bestritten werden, daß der Bühnenmusik in der fraglichen Inszenierung des Schauspiels "Operette"⁴⁴⁾ eine ungewöhnlich gewichtige Bedeutung zukam. Dennoch konnte an den von Herlichka ausgewählten Musikstücken nicht festgehalten werden, da es sich hierbei um urheberrechtlich noch geschützte Kompositionen handelte und die notwendige Zustimmung der berechtigten Musikverlage nicht vorlag. Schließlich muß es fast als schizophren anmuten, wenn eine Verletzung fremder Urheberrechte unter Berufung auf das später entstandene eigene Urheberrecht sanktioniert werden soll⁴⁵⁾.

Künstlerisch-ästhetische Differenzen können indes niemals zu einem Vorgehen nach § 39 Abs. 2 UrhG berechtigen. Somit hätte Maximilian Schell im arbeitsgerichtlichen Verfahren gegen den Düsseldorfer Generalintendanten Stroux⁴⁶⁾ nicht zurückstecken müssen, da die Ursache dieser Auseinandersetzung

41) Hierzu im einzelnen oben S. 227 ff.

42) Vgl. hierzu insbesondere oben S. 241.

43) Hierzu bereits oben S. 45 FN 37.

44) Autor ist der polnische Dramatiker Witold Gombrowicz.

45) Vgl. die dahingehende Begründung des Antrags auf Erlaß einer einstweiligen Verfügung durch Herlichkas Anwalt in der SZ Nr. 32 vom 8.2.1973, S. 13.

46) Vgl. Leinveber in GRUR 1971, 149.

nicht behauptete oder tatsächliche Rechtsverstöße waren, sondern ausschließlich eine angeblich fehlerhafte Interpretation. Soweit der Regisseur, wie oben bereits angesprochen wurde⁴⁷⁾, gegenüber der Theaterleitung dennoch - etwa bei vorher nicht abgesprochenen radikalen Verfremdungen des aufgeführten Stücks oder bei einer nicht angekündigten Abweichung vom bisherigen Aufführungsstil der Bühne - zu Zugeständnissen verpflichtet ist, handelt es sich nicht um eine Frage des Urheberrechts, sondern um eine solche des Vertragsrechts.

Die schlechte Verwertbarkeit einer "schwierigen" Inszenierung reicht gleichfalls nicht aus, um die restriktiv auszulegende Ausnahmenvorschrift des § 39 Abs. 2 UrhG zur Anwendung zu bringen. Daher können Umgestaltungen mit dem Ziel, breitere Publikumskreise anzusprechen und die Produktion damit rentabler zu machen, grundsätzlich nicht gebilligt werden. Ist der Mißerfolg einer Inszenierung allerdings - wie im Falle Mussbach⁴⁸⁾ - so eklatant, daß dem Publikum wie den auftretenden Künstlern auch eine geringe Anzahl von Wiederholungen nicht zugemutet werden kann, so können vom Regisseur im Hinblick auf seine Treuepflicht gegenüber dem Theater Verbesserungsvorschläge gefordert werden. Dabei versteht es sich von selbst, daß die angebotenen Änderungsvorschläge dann im Zweifel, wenn überhaupt, vollständig übernommen werden müssen, da nur auf diese Weise eine größtmögliche Geschlossenheit der revidierten Fassung zu erreichen ist. Deshalb kann dem Landgericht Frankfurt (Main) nicht gefolgt werden, das in jenem Streitfall die Ansicht vertreten hat, dem Theater stehe es frei, welche Vorschläge es aufgreifen und in die kommenden Aufführungen einbauen wolle⁴⁹⁾. Die genannte Entscheidung muß im übrigen auch insoweit Widerspruch auslösen, als sie der Intendanz "unter dem Gesichtspunkt von Treu und Glauben" das Recht

47) Vgl. oben S. 259.

48) Vgl. oben S. 51 ff.

49) Vgl. Film u. R. 1976, 143.

einräumt, "Lücken in der Regieanweisung im Sinne der Inszenierungsidee zu ergänzen"⁵⁰⁾. Hat der Regisseur seine Arbeit abgeschlossen und betrachtet er das Ergebnis als in sich vollendet, so ist das Regiekunstwerk jeglichen Verbesserungsversuchen von dritter Seite verschlossen, mögen diese auch noch so gut gemeint sein. Für die Inszenierung können nämlich keine anderen Grundsätze gelten als für die übrigen Kunstwerke. So sind etwa auch fragmentarisch wirkende Kompositionen oder scheinbar unfertige Gemälde als abgeschlossene Schöpfungen zu respektieren, sobald sie in den Augen ihrer Urheber vollendet sind. Für die Entstehung des Urheberrechtsschutzes ist die Vollendung der Formgebung ohnedies nicht erforderlich⁵¹⁾.

Greift eine durch § 39 Abs. 2 UrhG legitimierte Änderung im Einzelfall in charakteristische Teile der Regieleistung ein, so berechtigt dies allerdings den betroffenen Regisseur, von der Theaterleitung eine entsprechende Publikumsaufklärung zu verlangen. Je nach Gewicht der Umgestaltung kann dabei neben den Hinweisen auf Plakaten und Programmzetteln auch eine Presse-notiz geboten sein. Bei einer starken Verfälschung der ursprünglichen Konzeption wäre es aber auch nicht vertragswidrig, wenn der Regisseur von seinem negativen Nennungsrecht Gebrauch machen würde⁵²⁾.

Soweit dem Intendanten indes nicht die Möglichkeit eröffnet ist, nach § 39 Abs. 2 UrhG oder auch infolge vertraglicher Ansprüche in die Interpretation ändernd einzugreifen, muß er das Bühnenwerk in der vom Regisseur gewünschten Fassung zur Aufführung bringen. Der mitunter erwogene Weg, eine unliebsame Inszenierung einfach nicht zur Premiere zuzulassen, ist nicht gangbar⁵³⁾. Denn mit Abschluß des Regievertrags schuldet die Bühne dem Re-

50) Vgl. FN 49.

51) Hubmann, Urheber- und Verlagsrecht, S. 88.

52) Hierzu oben S. 167 ff.

53) Anders Koch, S. 84 f.

gisseur nicht nur das vereinbarte Honorar, sondern verpflichtet sich gleichzeitig konkludent, seine individuelle Werkdeutung dem Publikum zugänglich zu machen.

Grundsätzlich ist nämlich ein Arbeitnehmer während des Arbeitsverhältnisses so zu beschäftigen, wie es im jeweiligen Vertrag vereinbart ist⁵⁴⁾.

Praktisch bedeutsam wird der von Literatur und Rechtsprechung entwickelte allgemeine Beschäftigungsanspruch dann, wenn ein ideelles oder materielles Interesse des Arbeitnehmers an der tatsächlichen Beschäftigung besteht⁵⁵⁾.

Wie jeder Künstler erstrebt aber auch der Regisseur nicht nur eine angemessene Entlohnung, sondern mindestens in gleichem Maße eine möglichst breite Publizität. Gelingt es ihm trotz eines Engagements nicht, mit seinen Ideen und mit seinem Können an die Öffentlichkeit zu treten, so bedeutet dies einen verheerenden Rückschritt in seiner künstlerischen Entwicklung und eine erhebliche Schädigung seines künstlerischen Rufs⁵⁶⁾. Deshalb muß ein allgemeiner Beschäftigungsanspruch, wie er für den darstellenden Theaterkünstler bereits seit langem anerkannt ist⁵⁷⁾, auch für den nicht in persona auftretenden Regisseur gelten⁵⁸⁾, wobei man hier allerdings besser von einem Veröffentlichungsanspruch sprechen sollte. Vom Regisseur kann nicht etwa

54) Palandt-Putzo, § 611 Anm. 10.

55) Bühnenoberschiedsgericht Köln im nicht veröffentlichten Schiedsspruch vom 24.8.1972 - Az.: O. Sch. 10/72 -.

56) Ähnlich das Bühnenoberschiedsgericht Köln in der erwähnten (vgl. FN 55) Entscheidung.

57) Zuletzt im Grundsatz bestätigt durch ein Urteil des OLG Hamburg vom 12.10.1972 (vgl. Schulze, OLGZ 123, S. 7).

58) Ebenso das LAG Berlin in seinem Urteil vom 4.5.1961, UFITA Bd.37, S. 241 ff. (1962); grundsätzlich zustimmend Neumann-Duesberg in UFITA Bd. 39, S. 243 (1963). Auch § 6 Abs. 1 NV sieht übrigens eine Verpflichtung des Theaterunternehmers vor, "das Mitglied angemessen zu beschäftigen".

verlangt werden, daß er sich mit dem alternativ denkbaren Rückrufsrecht wegen Nichtausübung nach § 41 UrhG⁵⁹⁾ zufrieden gibt.

Dabei soll die Zwangslage keineswegs verkannt werden, in der sich ein Intendant befindet, wenn er eine mißglückte Inszenierung gegenüber der Öffentlichkeit vertreten muß, obwohl er deren Niveau nicht direkt beeinflussen konnte und kann. Jede Regieverpflichtung, auch wenn es sich um einen noch so bewährten Künstler handelt, beinhaltet ein gewisses Risiko für den Theaterleiter und sein künstlerisches Ansehen, das ihm nicht abgenommen werden kann. Ein guter Intendant erweist sich aber nicht zuletzt gerade darin, daß er die Mißerfolge in Grenzen zu halten versteht, ohne den für ein lebendiges Theater notwendigen Mut zum Experiment vermissen zu lassen.

59) Vgl. hierzu oben S. 171 f.

3. Das Eigentum am Regiebuch

Das Eigentum am sogenannten Regiebuch ist ausschließlich nach zivilrechtlichen Grundsätzen zu beurteilen. Regelmäßig stellt das Theater dem Regisseur ein - häufig mit leeren Blättern durchschossenes - Textexemplar des aufzuführenden Bühnenwerks zur Verfügung, damit dieser die wesentlichen Grundzüge seines Regiekonzepts darin niederlegen kann⁶⁰⁾. Mit der Einrichtung des Regiebuchs geht das Eigentum im Normalfall nach § 950 BGB auf den Regisseur über, da der Wert der individuellen "Verarbeitung" nur ausnahmsweise erheblich geringer ist als der Wert des unkommentierten Textbuchs⁶¹⁾.

Ein Wohnheitsrecht, wonach das Eigentum am Regiebuch an die Bühne zurückzuübertragen wäre, besteht nicht⁶²⁾. Auch kann keinesfalls von einer stillschweigenden Übereignung ausgegangen werden, da der Regisseur üblicherweise ein erhebliches ideelles Interesse am Verbleib des Buches in seinem Eigentum hat. Außerdem kann das Regiebuch als Ausgangspunkt für eine spätere Neuinterpretation des gleichen Stücks für den Regisseur auch praktische Relevanz erlangen. Die Bücher der führenden Vertreter dieser Kunstrichtung sind schließlich nicht nur von theatergeschichtlicher Bedeutung, sondern stellen mitunter auch einen nicht unbeträchtlichen materiellen Wert dar. Deshalb ist es nur zu verständlich, wenn Regisseure häufig "einen harten Kampf um das Eigentum am eingerichteten Regiebuch kämpfen"⁶³⁾.

Allerdings muß dem Theater die Möglichkeit gegeben werden, eine Inszenierung auch nach dem Weggang des Regisseurs seinen Intentionen entsprechend

60) Hierzu näher oben S. 86 ff.

61) Ebenso Gnekow, S. 105.

62) So auch Gnekow, a. a. O.; a. A. Telser, S. 70 und im Ergebnis auch Lilla, S. 68.

63) So Koch (S. 93), der selbst Regisseur war.

wiedergeben und neuverpflichtete Darsteller in seinem Sinne einzuweisen⁶⁴⁾. Dies kann sowohl durch die Anfertigung einer Kopie, als auch durch die Aufzeichnung des Aufführungsablaufs durch den Inspizienten - eventuell unter Zuhilfenahme des Regiebuchs - erreicht werden. Mit der leihweisen Überlassung des Originals bis zur Absetzung der Inszenierung vom Spielplan wäre dem Theater ebenfalls ausreichend gedient. Eine Übertragung des Eigentums ist daher niemals erforderlich.

64) Ähnlich Koch, S. 94.

III. Das Selbstplagiat

Der Begriff "Selbstplagiat" ist eigentlich ein Widerspruch in sich, da das wesentliche Tatbestandsmerkmal eines Plagiats, nämlich die Anmaßung der Urheberschaft⁶⁵⁾, bei der Rekonstruktion eigener Schöpfungen stets fehlen muß⁶⁶⁾. Dennoch werden in der Literatur Bearbeitungen und Fortsetzungen eines Werkes durch den Urheber selbst häufig unter dieser Bezeichnung abgehandelt⁶⁷⁾. Von einem Selbstplagiat im Zusammenhang mit Regieleistungen müßte man nach dieser Terminologie dann sprechen, wenn ein Regisseur bei der Neuinszenierung eines Bühnenwerks auf einer Konzeption aufbaut, die er bereits an einer anderen Bühne realisiert hat. Zwar sehen die großen Regiekünstler wie Wieland Wagner und Günther Rennert in jeder neuen Einstudierung eine Herausforderung, die Problematik des Dramas neu und möglichst unbeeinflußt von bisherigen Deutungen zu überdenken⁶⁸⁾, doch können überbeschäftigte Regisseure nicht immer der Versuchung widerstehen, zur Arbeitsvereinfachung auf Bewährtes zurückzugreifen⁶⁹⁾.

Urheberrechtlich betrachtet steht einem Selbstplagiat nichts entgegen, vielmehr ist es gerade ein Ausfluß der Urheberschaft, daß der Urheber als einziger seine Werke beliebig bearbeiten und kopieren darf. Sind allerdings einzelne Verwertungsrechte an der Originalschöpfung an Dritte übertragen, so können sich insoweit Kollisionen mit den Vertragspflichten ergeben⁷⁰⁾.

65) Vgl. hierzu oben S. 171.

66) Ähnlich Fromm-Nordemann, Anh. zu § 24 Anm. 10.

67) Vgl. Fromm-Nordemann, a. a. O.; Möhring-Nicolini, § 24 Anm. 2 j)dd); Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, S. 222.

68) Vgl. Rennert, S. 7.

69) Reinhard Baumgart (SZ Nr. 227 vom 2.10.1974, S. 28) und Werner Burkhardt (SZ Nr. 36 vom 13.2.1975, S. 10) schilderten zwei Fälle von Wiederholungen älterer Regiekonzepte an anderen Bühnen.

70) Auch Ulmer (Urheber- und Verlagsrecht, S. 222) sieht im Selbstplagiat lediglich ein vertragsrechtliches Problem.

Zwar ist im Selbstplagiat eines Regisseurs normalerweise keine unmittelbare Verletzung des der ersten Bühne eingeräumten Aufführungsrechts zu sehen, da hier nicht Verwertungsrechte an einem bereits geschaffenen Werk zum zweiten Mal übertragen werden, sondern ein neues Regiekunstwerk, wenn auch unter Zugrundelegung der früheren Schöpfung, entstehen soll⁷¹⁾. Jedoch kann die Verwertbarkeit der Erstinszenierung durch ihre weitgehende Wiederholung an einem Konkurrenzunternehmen selbstverständlich erheblich beeinträchtigt werden.

Dennoch halten Elster-Dienstag⁷²⁾ ein Selbstplagiat des Regisseurs für unbedenklich. Die Regelung des § 7 Abs. 1 NV, die eine Beschränkung des Bühnenmitglieds in der Ausübung seiner Kunst für die Zeit nach Beendigung seines Dienstverhältnisses für unzulässig erklärt, scheint diese Ansicht zu bestätigen. Auch ist allgemein anerkannt, daß etwa den Schauspielern und Dirigenten nicht verwehrt werden kann, ihre einmal für richtig befundene Interpretation beizubehalten und bei den jeweiligen Aufführungen möglichst gleichbleibend zu realisieren.

Dieser Grundsatz kann jedoch für den Regisseur nicht unmodifiziert gelten. Während die Theaterunternehmer und Konzertveranstalter nämlich in der Regel kein schutzwürdiges Interesse daran geltend machen können, daß die typischen ausübenden Künstler, deren Leistungen in persona zu erbringen sind, auch nach Ablauf des Engagements ihre Darbietungen nicht für andere Vertragspartner wiederholen, ist die exklusive Verwertung eines Regiekunstwerks jedenfalls bei Gastverpflichtungen stets auch und gerade für die Zeit nach der formellen Vertragserfüllung von größter Bedeutung. Würde man die erwähnte Bestimmung des § 7 Abs. 1 NV wörtlich auf Regieverträge an-

71) Dies ist der grundlegende Unterschied zum "Fremdplagiat", bei dem eine Neu- oder Weiterschöpfung gar nicht erst versucht wird.

72) S. 83.

wenden, so könnte ein Gastregisseur bereits am Tag nach der Premiere ungehindert damit beginnen, das gleiche Werk mit demselben Konzept an einem anderen Theater des gleichen Orts zu verwirklichen.

Dieses extreme Beispiel zeigt, daß Selbstplagiate von Regiekunstwerken nicht uneingeschränkt zulässig sein können. Vielmehr besteht auch nach Beendigung des Vertragsverhältnisses für den Regisseur weiterhin eine Treuepflicht, wonach er alles zu unterlassen hat, was eine bestmögliche Verwertung der zunächst erbrachten Inszenierung in den vorgesehenen Formen in Frage stellen könnte⁷³⁾. Daher spricht die Vermutung jedenfalls dann für einen Fall der positiven Vertragsverletzung, wenn der Regisseur das gleiche Stück an einer anderen Bühne im näheren Umkreis nochmals in Szene setzt, bevor die Erstinszenierung vom Spielplan abgesetzt wurde.

Nur wenn die Originalkonzeption der zweiten Regieleistung ausnahmsweise nicht nur zugrunde gelegt, sondern ohne urheberrechtlich relevante Änderungen übernommen wird, es der Regisseur also an einer neuen schöpferischen Tätigkeit vollends fehlen läßt, liegt darüber hinaus auch noch eine direkte Verletzung des übertragenen Aufführungsrechts vor⁷⁴⁾. Da dieses Recht regelmäßig für einen üblichen Zeitraum und einen begrenzten örtlichen Umkreis als ausschließliches Nutzungsrecht im Sinne von § 31 Abs. 3 UrhG eingeräumt wird, kann der Theaterunternehmer die weitere Verwertung der Inszenierung durch den Regisseur auch mit urheberrechtlichen Mitteln, nämlich unter Berufung auf die §§ 31 Abs. 3 Satz 1 und 97 Abs. 1 UrhG, verhindern.

73) Vgl. Palandt-Heinrichs, § 276 Anm. 7 d).

74) Diese unterschiedliche Fallgestaltung wird von Möhring-Nicolini (§ 24 Anm. 2 j) dd) nicht berücksichtigt.

Ergebnis

Die Untersuchung hat ergeben, daß ein Urheberrecht für den Theaterregisseur nicht nur rechtsdogmatisch möglich, sondern unter Abwägung aller rechts- und kulturpolitischen Argumente auch wünschenswert ist. Die Position der Bühnendichter wird dadurch in keiner Weise beeinträchtigt werden. Vielmehr wäre es durchaus zu begrüßen, wenn die Rechtsprechung gleichzeitig mit der urheberrechtlichen Anerkennung der Regisseure auch die Rechte der Autoren gegenüber Interpretationswillkür weiter ausbauen würde.

In erster Linie wird sich ein Urheberrecht für den Regisseur im Verhältnis zur Theaterleitung positiv auswirken. Die Intendanten können die Schwächung ihrer Stellung durch eine betont sorgfältige Auswahl der engagierten Regisseure weitgehend ausgleichen. Außerdem ließen sich ihre Risiken noch erheblicher vermindern, wenn sie von dem in Aussicht genommenen Regisseur vor Abschluß des Regievertrags, was durchaus zulässig wäre, die Vorlage eines Exposés verlangten.

Jedenfalls sind keine Gründe dafür ersichtlich, warum dem Theaterregisseur als einzigem schöpferischen Künstler ein Urheberrecht weiterhin versagt bleiben sollte. Eine Schlechterstellung gegenüber dem Filmregisseur ist nicht gerechtfertigt, die Benachteiligung gegenüber dem Übersetzer und insbesondere gegenüber den Schöpfern von Werken der "kleinen Münze" nicht tragbar.

Lebenslauf

Am 20. Februar 1945 wurde ich als erstes von drei Kindern der Eheleute Josef Rogger und Frau Barbara, geb. von Gartmayr, in Landsberg/Lech geboren.

Nach einer vierjährigen Volksschulbildung in München besuchte ich neun Jahre lang das Münchner Wilhelmsgymnasium, wo ich im Jahre 1964 auch das Abitur ablegte. Anschließend leistete ich meinen 18-monatigen Grundwehrdienst ab. Im Sommersemester 1966 begann ich das Studium der Rechtswissenschaften an der Universität München, nach dessen Abschluß ich mich im Herbst 1970 in Würzburg der ersten juristischen Staatsprüfung unterzog. Ab Februar 1971 wurde ich im Bereich des Oberlandesgerichts München und der Regierung von Oberbayern als Rechtsreferendar ausgebildet. Gleichzeitig war ich ab August 1972 am Max-Planck-Institut für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig.

Im Frühjahrstermin 1974 legte ich in München die zweite juristische Staatsprüfung ab, die ich mit dem mündlichen Teil im November des gleichen Jahres abschloß. Meine Tätigkeit bei der Max-Planck-Gesellschaft endete im September 1975. Seit Oktober 1975 bin ich Strafrichter am Landgericht München I.

Seit Juli 1971 bin ich verheiratet und wohne in Gauting im Landkreis Starnberg.

Dissertationsdruck
GmbH & Co. KG.

Schadel & Wehle

8 München 40 Amalienstr. 81 Telefon 089/288 784/2. Etage